

Université de Montréal

Imaginer l'intime à l'ère du néolibéralisme : analyse d'*Une affaire de famille* (2018) de Hirokazu Kore-eda et de *Naissance et maternité* (2006) de Naomi Kawase

par  
Katherine Delorme

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Mai 2020

© Katherine Delorme, 2020

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Imaginer l'intime à l'ère du néolibéralisme : analyse d'*Une affaire de famille* (2018) de  
Hirokazu Kore-eda et de *Naissance et maternité* (2006) de Naomi Kawase

Présenté par :  
Katherine Delorme

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marion Froger, directrice de recherche  
Frédéric Dallaire-Tremblay, président-rapporteur  
Thomas Lamarre, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire s'applique à analyser la mise en forme de l'intime dans *Une affaire de famille* (2018) d'Hirokazu Kore-eda et dans *Naissance et maternité* (2006) de Naomi Kawase, deux cinéastes japonais œuvrant dans une période alliant crise économique, adoption de politiques néolibérales et regain en popularité du nationalisme. À l'aide d'une approche principalement esthétique, l'objectif sera d'examiner les moyens disposés par ces films à représenter et à imaginer deux types de relations intimes pouvant être mobilisées par le cinéma, soit respectivement la relation entre les personnages de la diégèse et la relation entre le cinéaste et le spectateur. Bien que leurs films semblent apolitiques en étant centrés sur les relations humaines, il sera question d'observer comment une approche centrée sur l'intime permet d'en révéler les ramifications d'ordre politique et social.

**Mots clefs :** cinéma japonais, intime, relation, néolibéralisme, néonationalisme, démocratie, haptique, sensations

## Abstract

This thesis aims to analyse the formatting and the representation of the intimate in Hirokazu Kore-eda's *Une affaire de famille* (2018) and in Naomi Kawase's *Naissance et maternité* (2006), two Japanese filmmakers creating during a period marked by economic crisis, the adoption of neoliberal politics, and nationalism regaining popularity. From a mainly aesthetic point of view, the goal will be to examine the ways in which these two films represent and imagine two types of intimate relationships mobilized by cinema, which are respectively the relationship between the diegesis' characters and the relationship between filmmaker and spectator. Although their films seem apolitical, as they are centred around human relationships, the question is to observe how an approach focused on the intimate brings to light political and social ramifications.

**Keywords:** japanese cinema, intimate, relationship, neoliberalism, neonationalism, democracy, haptic, sensations

## Liste des figures

Figure 1 : photogramme [5 :10] tiré d'*Une affaire de famille* (Hirokazu Kore-eda 2018)

Figure 2 : photogramme [48 :26] tiré d'*Une affaire de famille* (Hirokazu Kore-eda 2018)

Figure 3 : photogramme [1 :14 :19] tiré d'*Une affaire de famille* (Hirokazu Kore-eda 2018)

Figure 4 : photogramme [1 :43 :55] tiré d'*Une affaire de famille* (Hirokazu Kore-eda 2018)

Figure 5 : photogramme [19 :53] tiré de *Naissance et maternité* (Naomi Kawase 2006)

Figure 6 : photogramme [0 :21] tiré de *Naissance et maternité* (Naomi Kawase 2006)

Figure 7 : photogramme [24 :21] tiré de *Still the Water* (Naomi Kawase 2014)

Figure 8: photogramme [47 :16] tiré de *Les délices de Tokyo* (Naomi Kawase 2015)

# Table des matières

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>I</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>II</b>
<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>III</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>VI</b>
<b>ÉCRITURE DES MOTS ET NOMS JAPONAIS.....</b>	<b>VII</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1 : À PROPOS DE L'INTIME .....</b>	<b>6</b>
INTIME, INTIMITÉ ET INTIMISTE .....	6
<i>Intimité et libéralisme .....</i>	<i>10</i>
<i>La démocratie sensible .....</i>	<i>12</i>
INTIME ET CINÉMA .....	14
<i>Les cadres de l'expérience.....</i>	<i>18</i>
<i>The skin of the film: Intercultural cinema, Embodiment, and the Senses .....</i>	<i>21</i>
<i>Visualité haptique et visualité optique.....</i>	<i>22</i>
<b>CHAPITRE 2 : LE CINÉMA JAPONAIS CONTEMPORAIN .....</b>	<b>25</b>
L'ÈRE POST-STUDIO .....	26
<i>Une esthétique de l'« authenticité ».....</i>	<i>28</i>
<i>Contextualisation.....</i>	<i>30</i>
<i>Héritages et influences.....</i>	<i>32</i>
<b>CHAPITRE 3 : ANALYSE D'UNE AFFAIRE DE FAMILLE DE HIROKAZU KORE-EDA .....</b>	<b>35</b>
À PROPOS DU CINÉMA D'HIROKAZU KORE-EDA.....	35
<i>Une affaire de famille .....</i>	<i>36</i>
LA RESSOURCE DE L'INTIME .....	38
<i>« Ce n'était pas ta faute si ta mère te frappait. Quand on aime, ce n'est pas ça qu'on fait » .....</i>	<i>43</i>
<i>« Un ragout a besoin de temps pour exprimer tous ses parfums; c'est pareil avec les gens ».....</i>	<i>44</i>
<i>Choisir sa famille.....</i>	<i>47</i>
UN CINÉMA DU DÉSASTRE.....	52
<i>Échouer à protéger l'intime.....</i>	<i>55</i>
<i>L'esthétique du désastre .....</i>	<i>58</i>
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	65
<b>CHAPITRE #4 : ANALYSE DE NAISSANCE ET MATERNITÉ DE NAOMI KAWASE.....</b>	<b>66</b>
À PROPOS DU CINÉMA DE NAOMI KAWASE .....	66
<i>Définir le Diary film et le Ryaruna eiga .....</i>	<i>68</i>
IMAGES HAPTQUES ET PARTAGE DES SENS .....	71
<i>L'écoute selon Jean-Luc Nancy.....</i>	<i>79</i>
<i>L'autonomisation sonore dans Still the Water.....</i>	<i>82</i>
SPIRITUALITÉ ET SHINTOÏSME .....	84
<i>Les délices de Tokyo .....</i>	<i>86</i>
CONCLUSION DU CHAPITRE .....	89

<b>CONCLUSION DU MÉMOIRE .....</b>	<b>91</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>95</b>

## Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Marion Froger, pour son soutien et son écoute exceptionnelle. Même si j'étais assez confuse au moment d'amorcer la rédaction de ce mémoire, elle a toujours su interroger et commenter mes idées de manière éclairante afin que je puisse m'engager dans la meilleure voie possible. Ce projet n'aurait sans doute jamais pu aboutir sans ses conseils, ses encouragements et son enthousiasme.

Pour m'avoir aidé à me recentrer à travers les pires moments, je souhaite remercier mon amie Marie. Elle qui a pavé la voie avant moi a toujours su m'écouter et me donner les meilleurs conseils. Armée d'une patience extraordinaire, elle m'a soutenue tout au long du processus même si je lui ressassais toujours les mêmes inquiétudes. Merci de m'avoir si souvent remonté le moral. Nul ne peut résister à ton sens de l'humour et aux photos de ton chien.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Marie-Josée Rosa, Suzanne Beth et Mathieu Li-Goyette, qui ont su alimenter ma passion pour le cinéma japonais à travers leur enseignement.

À ma sœur, mon éternelle complice, qui m'a initiée aux vertus de l'art et à la pensée critique dès le plus jeune âge, mille fois merci. Je n'aurais jamais réalisé un tel projet sans ton influence.

Merci à mon père de m'avoir partagé sa passion pour les images.

Mon amoureux, Joey, mérite des remerciements particuliers. Sa tendresse, son écoute et son soutien ont été pour moi indispensables dans les dernières années. Merci pour toutes ces conversations animées qui s'étiraient à n'en plus finir alors que j'étais censée rédiger mon mémoire. Merci d'être là et de m'aider à voir ce qu'il y a de plus beau en moi.

Finalement, je me dois de remercier ma mère ainsi que mes amies Rachel, Cindy, Emilie et Julie pour tous leurs encouragements. Nos conversations et nos fous rires ont su embellir mon quotidien pendant les derniers mois.



## **Écriture des mots et noms japonais**

Les mots et noms japonais sont notés en transcription Hepburn. Selon cette méthode, les voyelles longues doivent être signalées par un accent circonflexe. Ainsi, Shôchiku se prononce « shoochiku », et Tôhô se prononce « toohoo ».

Il est aussi à noter que la transcription des noms de personnes se fait selon l'usage occidental afin de permettre une lecture plus intuitive pour les lecteurs francophones. Le prénom précède donc le nom de famille.

## Introduction

Il y a quelques années, j'ai eu la chance d'assister à une projection du film *Naissance et Maternité* (2006) de Naomi Kawase. Ce court-métrage documentaire, présentant à la manière d'un journal intime la mort de sa grand-mère et la naissance de sa fille, a dans un premier temps suscité chez moi un questionnement d'ordre éthique: sa grand-mère aurait-elle réellement voulu être filmée dans un tel état de vulnérabilité? Parfois présentée nue dans son bain ou inconsciente dans une ambulance, Kawase n'hésite jamais à filmer cette dame qu'elle appelle « grand-mère » bien qu'il s'agit de sa mère adoptive. À l'aide d'une esthétique poignante et sans artifices, la réalisatrice nous plonge dans sa propre subjectivité en mettant en évidence leur relation conflictuelle et l'incidence que leurs conflits ont pu avoir sur sa propre identité.

Dans un second temps, ce film m'a amenée à remettre en question la relation particulière que j'ai entretenue avec celui-ci. Au-delà du malaise initial, j'ai ressenti un sentiment de rapprochement avec la réalisatrice, et je me suis mise à suivre sa carrière avec assiduité. Malgré la distance et l'absence de lien réel entretenu entre nous deux, j'avais l'impression d'avoir eu un accès privilégié à ce qu'elle a de plus intime, d'avoir partagé une expérience avec elle. La mise en scène intimiste de Kawase m'a donné accès à son univers, et bien que nous n'ayons pas vécu ces expériences ensemble, je me suis dit que nous avions tout de même partagé des émotions qui elles, sont bien réelles. C'est à la suite de cette réflexion que la question de l'intime au cinéma s'est présentée à moi comme une évidence.

Ayant éveillé ma curiosité pour un cinéma intimiste, mon attention s'est par la suite posée sur un second cinéaste japonais contemporain, Hirokazu Kore-eda. Généralement reconnu pour son cinéma de fiction, Kore-eda présente principalement des histoires de familles; ou plutôt, le démantèlement de celles-ci. À la suite d'un événement troublant obligeant les membres de la famille à reconsidérer leur lien, ses films présentent avec douceur et complexité le parcours des protagonistes pour tenter de renouer le lien perdu. Plutôt que de m'amener à réfléchir au lien que j'entretenais avec le réalisateur et le film, la mise en scène m'a plutôt amenée à poser mon attention sur les relations intimes entretenues

par les personnages de la diégèse. Ce parcours spectatorial me dirige dès lors vers deux pans de recherche face à la question de l'intime au cinéma, soit l'expérience de l'intime vécue par le spectateur ainsi que la mise en forme de la relation intime par le film.

J'ai donc décidé d'étudier les œuvres de ces deux cinéastes sous le spectre de l'intime. Cependant, deux principaux problèmes se sont présentés. Premièrement, force est de constater que la littérature s'est peu intéressée à ce sujet. Alors qu'il n'est pas rare de rencontrer les termes *intime*, *intimité* et *intimiste*, il me semble que ceux-ci soient assimilés à d'autres concepts connexes. Par exemple, je me suis récemment arrêté sur un ouvrage dont le titre s'avère plutôt révélateur : *L'intimité à l'écran : l'amour et la sexualité au cinéma* (Brassart 2017). Dans ce cas et dans bien d'autres, *intimité* est employé en tant que moyen pudique et euphémique pour traiter de la sexualité (Weinstock 2018, p.45). Bien que l'amour et la sexualité puissent relever de l'intime, quelques auteurs tels que François Jullien considèrent que leur assimilation constante au concept en a dilué le sens, au point d'en perdre de vue la signification fondamentale. Il faudrait dès lors tenter de définir l'intime afin d'éviter de l'assimiler à ces deux concepts.

Deuxièmement, il me semble que ce concept soit problématique dans le cadre du cinéma. Si l'on se fie à la définition de Michaël Foessel dans *La privation de l'intime* (2008), l'intime ne pourrait exister à l'intérieur de la sphère publique :

L'intime désigne l'ensemble des liens qu'un individu décide de retrancher de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards. Il résulte donc d'un acte par lequel un sujet décide de soustraire une part de lui-même et de ses relations du domaine de la visibilité commune (2008, p.13).

Ce processus concerne les individus impliqués dans ce lien, et empêche l'intrusion d'un tiers. Le cinéma, en tant que médium, pourrait se présenter comme un tiers et serait à priori incompatible avec l'élaboration de ce lien dérobé de la sphère publique. Comment dès lors pouvons-nous concilier l'intime et la médiation? Il s'agirait possiblement d'un paradoxe, puisqu'il semble être possible, en tant que spectateur, de faire l'expérience de l'intime en regardant un film.

Mais comment est-ce possible de ressentir cette relation particulière avec les personnages, les intervenants, et dans certains cas, le réalisateur? Autrement dit, comment se fait-il qu'en tant que spectateur nous puissions développer un lien de proximité avec ce

qui est si éloigné de nous? Il n'y a en effet ni proximité physique, ni temporelle : le spectateur est en relation de proximité avec une représentation. De plus, selon Daniel Weinstock, l'intimité relèverait du domaine de l'*authenticité* :

L'intimité nous permet de nous présenter aux autres tels que nous sommes, et les relations intimes nous fournissent un contexte dans lequel nous sommes libérés du besoin de nous façonner une *persona* correspondant à tel ou tel contexte social, institutionnel, stratégique. L'intimité nous permet également de percevoir ceux avec qui nous sommes en relation tels qu'ils sont, et donc d'entrer en relation avec l'autre « tel qu'il est » plutôt que tel qu'il se présente (2018, p.48).

Ce type de relation privilégiée rend possible une échappatoire à l'artificialité de la sphère publique. L'individu n'a plus besoin de se masquer, de se présenter sous son meilleur jour, et peut s'abandonner à la présence de l'autre. Considérant qu'un film est le résultat d'un processus de scénarisation et d'esthétisation, l'établissement du lien intime serait théoriquement impossible. Alors que le documentaire pourrait bénéficier d'une impression d'authenticité<sup>1</sup>, qu'en est-il de la fiction? Si l'univers diégétique relève de l'imaginaire, comment développer une relation intime avec un personnage sans s'illusionner? Si le film ne donne pas cette impression d'authenticité, les effets qu'il provoque semblent toutefois bien réels. Plusieurs chercheurs d'orientation phénoménologique tels que Mikel Dufrenne et Laura U. Marks se sont intéressés à la transmission des émotions, des affects et des sensations à travers les œuvres. Dans *Phenomenology of Aesthetic Experience* (1989), Dufrenne y défend l'idée qu'en contemplant une œuvre, l'observateur peut y éprouver une expérience esthétique. L'expérience esthétique se définirait par la réaction que fait naître une œuvre au moment de sa lecture. Le sens que produit une œuvre va, selon Dufrenne, au-delà de ce qu'elle est amenée à représenter : « [...] the aesthetic object manifests a certain quality which words cannot translate but which communicates itself in arousing a feeling » (1989, p.178). Ces sentiments induits par l'œuvre, vécus par le spectateur, pourraient-ils dès lors instaurer une forme de partage, qui selon Jullien est caractéristique de l'intime? Nous explorerons cette question davantage lors de notre analyse du film *Naissance et Maternité* de Naomi Kawase.

---

<sup>1</sup> À préciser ici qu'il s'agit d'une impression d'authenticité vécue par le spectateur au moment du visionnement générée par les procédés formels du documentaire. Pour plus de détails, voir Wada-Marciano, Mitsuyo. 2012. « Digital Authenticity ». Dans *Japanese Cinema in the Digital Age*, p.51-73. Honolulu : University of Hawai'i press.

Alors que notre premier pan de recherche concernait l'implication du spectateur dans la relation intime, notre second concerne davantage l'intime entre les personnages de la diégèse. Comment peut-on en effet représenter l'intime à travers le médium du cinéma? Comme le mentionne Daniel Weinstock, l'intime s'expérimente dans la durée :

Étant marquée par des habitudes et des rituels, des manières de faire qui ne sont à la limite même plus perceptibles par ceux qui s'y livrent, l'intimité ne peut se mettre en place que dans la durée. Qui parle d'intimité parle presque forcément d'habitudes, et donc, comme nous le disions, d'*habitation*. Les nouvelles relations humaines – qu'il s'agisse de relations entre étrangers, entre membres d'une même famille, entre nouveaux partenaires sexuels – sont inévitablement marquées par une exploration, par un processus d'essais et d'erreurs, qui donnera lieu dans certains cas à l'émergence d'une réelle intimité, pour peu que celle-ci s'*installe* (2018, p.49).

Le médium possède effectivement une contrainte d'un point de vue temporel. Comme l'auteur le soulève lui-même, le cinéma est presque toujours une forme narrative courte. Les contraintes matérielles ainsi que commerciales ont participé à l'élaboration d'une norme d'une durée d'environ deux heures pour le cinéma narratif. De plus, l'intime étant un concept abstrait relevant du domaine du non-dit, nous pouvons en tant que spectateurs seulement percevoir des *indices* de l'intime, qui se rapprocheraient du sens de ce que François Jullien qualifie de *geste* intime :

Par un déplacement si minime dans l'espace extérieur, il fait franchir, d'un coup, la barrière intérieure, abolit la frontière de l'autre, son quant-à-soi. Il est à la fois tangible, physique, exposé (même lorsqu'il se dissimule) et par conséquent dénonçable, en même temps qu'il est empreint d'une subjectivité telle quelle en est indicible, qu'on n'ose ou ne peut la formuler (2013, p.46-47).

Ce sont ces gestes intimes, incarnés par des mouvements du corps tels qu'un regard, un touché, qui permettent de rendre l'intime tangible. Dans le cadre du cinéma, pourrions-nous même penser que la forme filmique pourrait avoir un rôle similaire? Par exemple, *Distance* (2001) de Hirokazu Kore-eda met en scène des parents dont les enfants issus d'une secte sont décédés à la suite d'un incident. Trois ans plus tard, ceux-ci se retrouvent afin de commémorer les victimes. Durant les premières minutes du film, les différents personnages sont présentés tour à tour à l'aide d'un montage parallèle, soulignant leur autonomie et leur isolation. Cependant, malgré le fait que les dialogues soulignent la tension conflictuelle existante entre eux à ce moment, l'image va plutôt suggérer la construction progressive du lien intime. Graduellement, le montage parallèle est abandonné au profit de plans d'ensembles les représentant tous à l'intérieur d'un même cadre. Un long

plan fixe à la gare de train dans lequel nous voyons les personnages regroupés rend accessible une lecture du film allant au-delà des dialogues et nous permet d'imaginer la possibilité du lien intime grâce à l'expérience partagée entre les protagonistes. Ces indices d'intime transmis par le langage filmique ne sont pas tout à fait les gestes corporels évoqués par Jullien, d'autant plus qu'ils ne sont pas performés par les individus impliqués dans la relation, mais il s'agit tout de même d'une manifestation perceptible véhiculant l'intime. Le cinéma, à la fois à cause de la contrainte du temps et parce qu'il est incapable de traduire le non-dit qu'est l'intime, doit donc utiliser des moyens pour remédier à ce problème, ce que nous tâcherons d'analyser principalement dans l'œuvre de Kore-eda.

L'objectif de ce mémoire sera donc d'analyser la mise en forme de l'intime, tel que défini par François Jullien et Michaël Foessel, deux philosophes s'étant consacrés à l'élaboration du concept. Nous décidons de nous concentrer sur deux films en particulier, soit *Une affaire de famille* (2018) de Hirozaku Kore-eda ainsi que *Naissance et Maternité* de Naomi Kawase. À travers une démarche esthétique, ce mémoire tentera d'analyser la manière avec laquelle ces réalisateurs impliquent l'intime dans leur cinéma. Dans le cas de Kawase, nous observerons comment la mise en scène parvient à rendre la subjectivité du sujet perceptible, afin de favoriser un partage des émotions et des sensations permettant au spectateur de ressentir un lien intime. Chez Kore-eda, nous nous concentrerons davantage sur la capacité de la mise en scène à représenter la relation intime vécue par les personnages de la diégèse. Alors que l'œuvre de ces deux cinéastes semble au premier abord apolitique et seulement ancrée dans le relationnel, nous verrons comment une approche centrée sur l'intime permet d'en révéler les ramifications d'ordre politiques et sociales.

# Chapitre 1 : à propos de l'intime

## Intime, intimité et intimiste

Tout d'abord, il est nécessaire de s'attarder à définir ce qu'est l'intime puisqu'il n'est pas rare de constater de la confusion à propos de sa signification. Comme précédemment mentionné en introduction, l'intime est régulièrement assimilé à d'autres concepts, tels que la sexualité ou le privé. François Jullien dans son ouvrage *De l'intime* s'attarde longuement à établir une distance entre l'intime, l'amour et la sexualité. Si la sexualité et l'amour peuvent en effet être appelés à se manifester à l'intérieur d'une relation intime, il ne s'agit pas du seul type de relation que nous pouvons caractériser d'intime. Malgré un manque de consensus quant à une définition claire du concept, je tenterai dans les prochaines lignes de souligner les différentes avenues proposées par différents auteurs, dont principalement François Jullien ainsi que Michaël Foessel, tous deux ayant fait du concept le sujet central d'un ouvrage.

Retournons premièrement au fondement même de l'intime en explorant l'origine du mot. Le mot « intime » provient du latin *intimus*, le superlatif de *interior*, ce qui suppose qu'il est encore plus intérieur que l'intérieur lui-même (Foessel 2008, p.11). Il présuppose dès lors l'existence d'une intériorité, capable de dérober une réalité extérieure vers l'intérieur, de manière consciente ou non. Jullien soulève toutefois une incohérence dans la définition du terme. En se référant au *Robert*, il dégage les deux sens principaux, semblant à priori se contredire l'un et l'autre. Alors que d'un côté, l'intime est ce qui se trouve au plus intérieur de l'intérieur de l'être, il est aussi ce qui « lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond » (2013, p.23). Ce qui devrait se retrouver profondément enfoui parvient alors à *joindre* les êtres, ce qui semble non seulement incohérent, mais bel et bien contradictoire selon Jullien. Le deuxième chapitre de son ouvrage se consacre dès lors à déplier ce qui semble au premier abord être un paradoxe :

L'intérieur, du fait qu'il se creuse en intime, appelle à son franchissement par un dehors; de même qu'il aspire en retour à son propre épanchement. En tant qu'il devient superlatif de lui-même, cet intérieur renonce à rester intérieur et réclame, pour ne pas buter- se défaire ou s'épuiser- contre la limite, son dépassement (2013, p.30).

L'intime impliquerait dès lors à la fois une dynamique de retrait et de partage. De retrait dans un premier temps, puisqu'il est nécessaire de se retrancher de l'espace social pour pouvoir élaborer sa propre expérience à l'abri des regards (Foessel 2008, p.13). Et de partage dans un second temps, puisque ce retrait est élaboré dans l'objectif de s'émanciper de soi pour joindre l'autre. L'intime se crée dès lors qu'à partir du moment où l'on se *lie* à l'autre.

Ce que la résolution du paradoxe élaboré par Jullien met en relief est la nature *relationnelle* de l'intime. En effet, à ce niveau Jullien et Foessel semblent être du même avis, l'intime relève avant tout du lien entre les êtres. C'est en ce sens que tous deux soulignent la différence entre « intime » et « intimité ». Entre ces deux termes, Foessel préfère intime, la forme adjectivale, plutôt qu'intimité, la forme nominale, puisque la forme adjectivale souligne le fait qu'il qualifie quelque chose, qu'il se constitue dans le lien. Foessel et Jullien érigent cependant l'intime en tant que notion, en tant que concept, ce qui justifie l'utilisation du terme intime à la fois en tant qu'adjectif qu'en tant que nom. Tout comme Foessel, Jullien préfère aussi l'utilisation du terme intime. Il n'est pas ici seulement question de favoriser le mot intime pour une question de précision, car celui-ci pose un jugement beaucoup plus sévère sur le terme intimité, qu'il considère comme une dégradation de l'intime :

On mesure, du même coup, ce qu' "intimité" fait déjà perdre vis-à-vis de cet intime, c'est-à-dire vis-à-vis de ce dépassement de la frontière, de cette aspiration à l'absolu, car ne se manifestent plus, alors, que dans des choses ou des états, s'affaissant en propriété ou qualité : combien *intimité* fait retomber de l'élan creusant cet intime de notre intime, promouvant un sujet, et le raidit dans ses traits. Comme de juste, ce déterminatif (de l'intimité) est platement résultatif, il fait oublier cet essor qui est à sa source et en fait l'effectif (2013, p.43).

Ici, intimité devient la dégradation de l'intime puisqu'il ne sait traduire cet élan de l'intérieur vers l'extérieur, l'élaboration d'un espace d'échange privilégié en ne désignant que le résultat de tout ce processus, qui est la relation d'intimité.

Toutefois, en m'intéressant de plus près à la question de l'intime, j'ai pu constater un manque de consensus à travers la littérature, à la fois quant au terme préféré qu'au sens qui lui est attribué. Contrairement à la définition qu'en donnent Foessel et Jullien, intime revêt parfois un sens différent, et il est fréquent de voir utilisé le terme intimité pour désigner ce qu'ils qualifient d'intime. L'article de Georges Teyssot *Fenêtre et écrans* :



*entre intimité et extimité*, en est un bon exemple. Traitant de la question de la frontière entre le privé et le public à l'ère des médias sociaux, le chercheur se plonge préalablement dans l'étude d'une autre frontière, c'est-à-dire celle de la fenêtre à l'époque de la Renaissance. Cette question l'intéresse puisque c'est à cette époque qu'est née la possibilité d'observer le monde extérieur tout en demeurant à l'abri des regards. C'est dans ce contexte qu'il emploie le terme *intimité*, qu'il définit comme étant : « ce qui est caché du regard des autres » (2009, p.5). Cela correspond dès lors à ce que Jullien qualifie comme étant le premier des deux sens de l'intime, soit ce qui est le plus intérieur de l'être, à l'abri d'autrui. Le second sens de l'intime qui implique le lien entre les êtres est ici évacué. Teyssot mentionne à plusieurs reprises le terme *intimité*, qu'il semble considérer comme étant un équivalent francophone du terme « *privacy* » (2009, p.9) qui désigne, dans la 12<sup>e</sup> édition du dictionnaire *Collins* : « the condition of being private or withdrawn; seclusion ». Le terme *intimité* est donc utilisé ici pour désigner ce qui se développe à l'abri de la sphère publique, et n'exclut pas la possibilité de son existence dans la solitude.

Dans *Le partage de l'intime : histoire, esthétique, politique : cinéma* un collectif dirigé par Frédérique Berthet et Marion Froger, les auteurs semblent aussi utiliser ces termes d'une manière alternative. Par exemple, dans le texte de Daniel Weinstock dont il a précédemment été question en introduction, l'auteur utilise généralement *intime* en tant qu'adjectif et *intimité* en tant que nom, ne dressant autre différence entre les termes autre que leur fonction grammaticale. À la question « qu'est-ce que l'intimité? », Weinstock y répond que mis à part son emploi pour désigner les relations sexuelles, le terme « est également utilisé dans un sens plus large, qui recoupe un vaste ensemble de relations humaines partageant certaines propriétés similaires » (2018, p.45) et que c'est cette acceptation du terme qui sera employée dans son texte. Ici, contrairement à ce qu'écrivent Foessel ou Jullien, *intime* et *intimité* sont tous deux utilisés pour désigner un lien social.

Malgré le manque de consensus face à la terminologie, j'ai choisi d'y préférer *intime* et de faire usage du terme de la même manière que François Jullien et Michaël Foessel. Avec ce mémoire, je souhaite me concentrer sur le partage du sensible et le développement du lien intime que permet le cinéma. Il me paraît dès lors justifié de choisir le terme *intime*, qui, par sa forme adjectivale, souligne la nécessité du lien. Par respect pour

le travail des chercheurs, je ferai cependant usage du terme employé à l'origine lorsque je ferai référence à leurs écrits.

Alors que je suis d'accord avec Jullien concernant la préférence du terme intime plutôt qu'intimité, je suis en désaccord avec lui quant à sa dénonciation d'« intimiste », qu'il qualifie de perversion de l'intime. Employé en tant que terme pour désigner principalement des choses plutôt que des personnes (par exemple un décor intimiste, une ambiance intimiste, un film intimiste), il abolit la possibilité d'une ouverture à l'autre qui est caractéristique de l'intime pour se diluer en genre, en manière, en atmosphère. Puisqu'il ne peut s'ouvrir à l'autre, il ne fait que se replier sur lui-même, se complaire avec lui-même (2013, p.43). Bien qu'effectivement, les objets ne peuvent s'ouvrir à l'autre, ces éléments intimistes peuvent participer à l'élaboration de la relation intime. Comme mentionné précédemment en introduction, même si le cinéma ne peut représenter le non-dit qu'est l'intime, il peut cependant montrer des indices, des manifestations physiques ou esthétiques de l'intime, tel qu'un toucher ou un cadrage plus restreint par exemple. Ces éléments pouvant être dits intimistes sont ce qui permet de véhiculer l'intime, à la fois entre les personnages de la diégèse et entre le film (ce qui peut comprendre les acteurs, les personnages ou le réalisateur) et le spectateur. « Intimiste » ne sera donc pas ici jugé aussi sévèrement, et deviendra un terme employé fréquemment lors des analyses filmiques à venir.

Les différentes définitions des auteurs des termes intime, intimité et intimiste mettent ici l'accent sur la confusion autour du concept à travers la littérature. Daniel Weinstock mentionne à cet égard que la philosophie s'est peu intéressée à l'intimité. Il n'existerait aucune analyse conceptuelle de l'intimité comparable aux analyses ayant été faites sur la confiance, la liberté ou l'amour par exemple (2018, p.46). Quelques ouvrages, tels que *De l'intime* de François Jullien et *La privatisation de l'intime* de Michaël Foessel tentent de définir et de placer l'intime au centre de leurs réflexions, mais il est impossible d'en soutirer une conceptualisation stable et claire. Daniel Weinstock mentionne à cet égard :

En effet, contrairement aux concepts susmentionnés, on ne trouve guère autour de l'intimité un accord conceptuel suffisamment fort entre les auteurs pour que leurs désaccords puissent

être compris comme des désaccords autour d'un même concept, si bien qu'on ne peut pas vraiment parler d'un réel discours ou débat philosophique sur la question (2018, p.46).

L'auteur attribue le manque d'études de l'intimité dans la discipline de la philosophie au fait qu'elle ne possède pas de dimension réflexive, tel que l'amour, la haine ou la confiance. Alors que ces concepts sont réflexifs dans la mesure où ils sont établis selon des critères spécifiques nous permettant de les identifier, l'intime ne peut s'élaborer de cette manière. Il existerait autant d'intimes que d'individus, puisque l'intime relève du domaine du non verbal, donc il est difficilement objectivable.

Bref, malgré une prolifération d'écrits sur l'intime, il est impossible d'en tirer une définition parfaitement limpide et consensuelle due à son absence de dimension réflexive essentielle à la conceptualisation philosophique. Mon objectif dans les lignes précédentes était plutôt d'en dresser un profil général afin de pouvoir dans les prochaines lignes élucider son implication avec le politique et le cinéma. Ce processus sera utile dans la mesure où les cinéastes à l'étude, mais principalement Kore-eda, expriment dans leur cinéma la liaison entre la détérioration de l'intime et les politiques du Japon contemporain.

## **Intimité et libéralisme**

Comme mentionné précédemment, la possibilité du développement de l'intime repose sur le lien social, mais aussi sur la capacité d'abstraction du reste de l'espace. Un individu devra choisir les liens qu'il décidera de protéger de la visibilité commune, de manière à créer sa propre expérience marginale (Foessel 2008, p.13). Pour que l'intime puisse prendre place, il faut dès lors avoir la liberté nécessaire pour permettre ce retrait; ce en quoi ce concept est intrinsèquement lié à la démocratie selon Michaël Foessel. Un système démocratique doit nécessairement être mis en place afin que les individus puissent être libres de choisir les liens qu'ils veulent créer et de se soustraire de l'extérieur. C'est pourquoi Foessel dit que de « Sauvegarder l'intime et son opacité, c'est aussi préserver la démocratie et sa transparence » (2008, p.154). Il faut donc voir l'intime comme expérience de la liberté permettant aux individus de façonner des relations uniques, dont la possibilité est facilitée dans nos sociétés occidentales par l'arrivée du libéralisme.

Cependant, dans le second intermède de son ouvrage *La privation de l'intime*, Foessel pose la question suivante : la société libérale est-elle par nature hostile à l'intimité? (2008, p.99) Aux premiers abords, cet argument peut surprendre puisque le libéralisme est généralement associé au développement des libertés individuelles. Philosophie politique revendiquée à partir du 19<sup>e</sup> siècle, le libéralisme ne possède pas de définition hégémonique puisqu'il s'élabore différemment à travers le temps et l'espace, mais il désigne généralement une forme de démocratie qui s'envisage en tant que contre-pouvoir ayant pour objectif de garantir l'État de droit. Antoine Siffert mentionne qu'« [...] il récuse tout pouvoir sur la destinée de l'individu et sur l'autonomie de la société, ce qui l'oblige à s'en remettre au marché pour organiser la société à l'abri de toute sujétion particulière, sinon celle du droit » (Siffert 2015, p.3-4). L'arrivée du libéralisme aurait selon Foessel permis à l'individu de s'émanciper de la tradition et d'une forme de destin social, lui permettant d'avoir la liberté de faire des choix conscients. L'égalité juridique des hommes apporte nécessairement davantage d'opportunités, que ce soit au niveau de la carrière, des relations ou des opinions, mais ce qui nous intéresse ici est l'acquisition du droit à la vie privée. En effet, en accordant le droit aux individus de nouer des liens à l'extérieur de la tradition et en obligeant l'État à en reconnaître la validité, la modernité libérale aurait eu comme conséquence de reléguer l'intime hors de la compétence sociale et de le penser en termes de droits.

Or, et là est l'essentiel de l'argumentation de l'auteur, le libéralisme aurait engendré la confusion entre le *privé* et l'intime. Afin de clarifier la différence entre ces deux concepts, une définition s'impose. L'intime se confond souvent avec le privé puisque celui-ci implique au départ un retrait dans la sphère privée. Dans le numéro *De l'intimité* de la revue *Sociologie et sociétés* Bernadette Bawin et Renée B. Dandurand tentent de distinguer les deux concepts :

L'intime doit en réalité être différencié de la vie privée même si dans le vocabulaire courant on a tendance à les associer, car la vie privée est une notion politique tandis que l'intime est une activité sociale, une portion d'espace réel ou métaphorique dont l'acteur principal privilégie la garde, n'y admettant qu'un nombre limité de personnes (2003, p.3).

Le privé est effectivement politique, dans la mesure où la conception du privé peut varier grandement d'une région à l'autre, d'une époque à l'autre. Cependant, cette citation de Bernadette Bawin et Renée B. Dandurand démontre très bien la confusion soulevée par

Foessel dans la mesure où le libéralisme a relégué l'intime à l'espace privé. Il est donc catégorisé à part du public, et dès lors, du politique aussi. Nous pouvons considérer le privé comme l'antagoniste du public, alors que l'intime se trouve au-delà du paradigme privé/public. Le privé est ce qu'un individu peut posséder, alors que l'intime ne peut être la propriété d'un seul, puisqu'il ne peut que s'élaborer en tant que lien (Foessel 2008, p.108). Le privé devient alors la propriété d'une seule personne, et peut réunir à la fois la sphère des désirs, les sentiments, les possessions et les échanges, bref, ce dont l'individu peut se déclarer propriétaire (2008, p.108). Or, l'intime ne peut avoir qu'un unique propriétaire puisqu'il ne peut que s'expérimenter dans le lien social. Contrairement au privé, le sujet de l'intime n'est pas l'individu propriétaire (2008, p.109). Il y a une forme de désappropriation de soi dans une relation pour qu'une conscience mutuelle puisse émerger. Foessel donne l'exemple éloquent de la perte de l'intime à l'intérieur de la sphère privée à partir du divorce : « [...] le triomphe du droit privé est le meilleur signe de la dissolution de l'intime : on délègue à un tiers (le juge) le soin de fixer ce qui est "dû" à chacun des protagonistes » (2008, p.109). Cette *privatisation* de l'intime que nous observons dans nos sociétés depuis l'avènement du libéralisme n'est pas sans conséquence et est à la base même d'un problème avec la politique moderne et son manque de sensibilité.

### **La démocratie sensible**

Dans *La privation de l'intime*, Foessel tente de définir l'intime et de le circonscrire des sphères du privé et du public afin de penser une nouvelle approche du politique. À partir du phénomène de la « pipolisation » des figures politiques française, où celles-ci mettent en scène une partie de leur vie privée dans les médias, il en vient à se questionner sur l'instrumentalisation de l'intime. Celle-ci est-elle plus que le simple revers d'une société médiatique? Mais qu'est-ce que l'intime pour en arriver à fragiliser la démocratie? De plus, avons-nous raison d'être choqués politiquement face à son dévoilement? (2008, p.8) En effet, son dévoilement aurait comme impact de démontrer au public une forme de malhonnêteté, de révéler les rouages de leurs techniques de séduction pour obtenir les faveurs des citoyens. Cependant, Foessel y défend la thèse que la surexposition médiatique de la vie privée n'est pas source de transgression en soi. La vraie transgression se trouverait

plutôt dans la perte de la signification de l'intime et de sa privatisation. En France, la critique de la privatisation de l'espace public est régulièrement empruntée à la philosophie d'Hannah Arendt. Selon le modèle qu'elle propose, l'exhibition de soi dans la sphère publique est condamnée parce qu'elle ne respecte pas la spécificité du politique et qu'elle engendre des contraintes impossibles à concilier avec le vivre ensemble (Arendt cité par Foessel 2008, p.33). Et pourtant, de là l'importance de dissocier intime et privé, l'intime et le politique vont de pair et permettrait de mettre en place ce que Foessel appelle la *démocratie sensible*.

Le mot « sensible » renvoie ici à deux faits distincts. Premièrement, il s'agit de souligner l'importance des affects dans la constitution du lien démocratique : « Parler de la "démocratie sensible" en ce sens revient à situer le lien politique à distance égale des relations instrumentales et des obligations morales. » (2008, p.139). Alors que la philosophie d'Arendt condamne la promiscuité entre la vie privée et la politique, il est ici question d'amener à institutionnaliser les passions humaines, telles que la peur ou l'amour, afin de créer une société plus démocratique arrivant à articuler les désirs et la nécessité des règles (2008, p.139). Ensuite, il s'agit de reconnaître que la démocratie est, en droit, un régime d'existence qui se doit d'accorder une validité normative à certaines expériences affectives :

Ce qui se produit dans une relation amoureuse, affective ou sexuelle ne regarde certes pas l'État au sens où il aurait à légiférer sur la légitimité des désirs. Il est en revanche à sa charge de garantir que de tels liens soient institutionnellement possibles et puissent se déployer à l'abri du jugement moral (2008, p.140).

Politique et intime iraient donc de pair afin de promouvoir la démocratie. D'une certaine manière, la privatisation des comportements se ferait au détriment de l'intime et par conséquent brimerait la liberté. Considérant l'intime en tant que lien, celui-ci ne devrait pas aller à l'encontre du politique en tant que moteur des transformations sociales. L'étanchéité de la sphère publique est dès lors une entrave à la liberté et à la démocratie, et le malaise amené par la « pipolisation » des figures politiques devient un éloquent exemple de la privatisation de l'intime.

Comme nous le verrons plus en détail lors de nos analyses filmiques, les œuvres de Hirokazu Kore-eda ainsi que de Naomi Kawase incarnent parfaitement l'idée que de

se consacrer à l'intime n'est pas systématiquement de s'éloigner de la sphère publique et du politique. C'est bel et bien en se centrant sur le relationnel que ces deux réalisateurs arrivent à élaborer un discours tacite sur le climat social du Japon actuel en relation avec les politiques néolibérales.

## **Intime et cinéma**

Bien qu'il soit possible de comprendre la liaison entre intime et politique, la question de l'intime au cinéma est épineuse. Comme je l'ai précédemment mentionné, Jullien définit l'intime comme étant la radicalisation d'un intérieur qui s'externalise de manière à se joindre à l'autre (2013, p.30). Pour que le cinéma puisse générer de l'intime entre le film et le spectateur, il devrait dès lors dans un premier temps être en mesure d'afficher cette intériorité, et dans un second, de pouvoir le partager avec le spectateur. Il est cependant important de noter que les principaux textes sur lesquels cette recherche se base ont été rédigés par des auteurs s'intéressant peu à l'intime au cinéma, raison pour laquelle il sera subséquentement important de s'attarder aux textes d'Erving Goffman et de Laura U. Marks. De plus, il s'agit d'auteurs occidentaux et leur réflexion est ancrée dans une conception occidentale de l'intériorité et de l'individualité.

Dans un entretien publié dans la revue *L'autre*, Jullien mentionne : « Il y a une histoire, et même plutôt une historicité de la constitution du sujet en Europe qui est singulière. Si je vais en Chine, je ne la retrouve pas du tout » (Jullien, cité par Moïse-Durand et Giraud 2015, p.99). En effet, la réflexion autour de l'intime serait ancrée dans la culture occidentale, et serait née dans un contexte spécifiquement chrétien.

Jullien affirme que la pensée autour du concept est née avec les *Confessions* de Saint-Augustin, mettant en lumière la relation entre l'intime et le Christianisme. S'il est possible de lire à travers la littérature des passages parlant de l'intime en tant que *ce qui est le plus intérieur*, Saint-Augustin est probablement le premier à considérer l'intime dans son entièreté, c'est-à-dire étant ce qui est à la fois le plus intérieur et ce qui lie à l'autre. Dans les *Confessions*, il donne corps à ce *plus intérieur*, développe sur l'idée de la subjectivité, faisant écho à autres écrits plus contemporains, tels que ceux de Foessel et Jullien. C'est cependant en décrivant sa relation avec Dieu qu'il arrive à créer une rupture avec ces écrits : « Dieu qui est l'Extérieur absolu, le Tout autre qu'a révélé la Création, est

en même temps celui qui me révèle le plus intérieur de moi; à la fois il me le fait découvrir et le déploie » (Jullien, 2013, p.41). Plutôt que de rester confiné à l'intérieur, sa relation avec l'extérieur arrive à cultiver son intérieur, renvoyant à l'aspect relationnel de l'intime. Le Dieu chrétien arrive à percevoir ce qu'il y a de plus profond chez les êtres, devenant à la fois l'expression la plus radicale de l'altérité et par médiation ce qu'il y a de plus profond dans l'être. Nous pouvons dès lors constater l'apport fondamental du christianisme dans la réflexion autour du concept, qui a permis de l'ériger en tant que ressource. Toutefois, nous pouvons noter ici un écart entre la dynamique de l'intime décrite par Jullien et celle de Saint-Augustin. Selon ce dernier, il s'agit de Dieu qui nous révèle ce qu'il y a d'enfoui au plus profond de nous, alors que chez Jullien, il semble plutôt s'agir d'une impulsion en provenance de l'intérieur : « L'intérieur, du fait qu'il se creuse en intime, appelle à son franchissement par un dehors; de même qu'il aspire en retour à son propre épanchement » (2013, p.30). Quant à Foessel, en plus d'en développer une conception laïque, il s'interroge moins sur la dynamique de l'intime que sur les influences externes (telles que les institutions) assurant sa possibilité et sa continuité.

Si les réflexions sur l'intime ont par la suite été transposées dans un contexte différent, les conséquences sur la définition n'en effritent pas l'essence. Graduellement, la philosophie occidentale a substitué le Dieu chrétien par l'homme ou la femme. Jullien attribue ce basculement à Rousseau dans les *Confessions*. Tout comme dans les *Confessions* de Saint-Augustin, Rousseau, à la manière d'une autobiographie, y raconte son passé, en avouant même ses plus grandes fautes. Là où les deux ouvrages diffèrent, se trouve dans la nature de l'interlocuteur. Alors que Saint-Augustin reprend la forme de la confession chrétienne en s'adressant à Dieu, Rousseau s'adresse plutôt à l'humain :

[...] Rousseau établit donc sur un plan humain les conditions de possibilité d'une parole d'épanchement et de partage- autrement dit d'intimité : non seulement ne la menacent plus, du moins dans son principe, ni le jugement des destinataires ni la prudence et la retenue de son auteur, mais surtout se voit enfin levée la frontière entre eux (Jullien 2013, p.106).

En ce sens, Rousseau parvient à muter le sens de la Confession, où plutôt que de s'adresser à Dieu à travers la médiation d'un prêtre, on s'adresse maintenant à l'homme à travers la médiation de l'écriture. S'amenuisent aussi toutes intentions utilitaristes, l'interlocuteur ne pouvant lui accorder le pardon et la rémission que pouvait lui apporter Dieu. La confession sans intentionnalité; voilà qui pose les *conditions d'intimité*. (Jullien 2013, p.110).



La liaison entre le moi-sujet et l'intime nous amènent à considérer l'intime en tant que donnée anthropologique, indissociable d'un contexte culturel particulier. Si l'intime est fortement lié au christianisme, puis éventuellement à la philosophie des Lumières, est-il possible de le retrouver ailleurs? Jullien s'adonne à l'exercice en se basant sur la culture grecque et la culture chinoise dans *De l'intime*, sans toutefois y trouver une possibilité d'y établir les conditions d'intimité. Dans un premier temps, se basant principalement sur *Andromaque* d'Homère, il y démontre comment l'essentialisation des personnages en tant qu'incarnation d'un caractère type empêche une réelle rencontre de se déployer entre eux. (2013, p.61). Chaque personnage est enfermé dans sa propre condition, empêchant un partage de la conscience. Mais « [...] l'intime ne naît que quand il n'y a plus de buts envisagés; qu'aucun effet n'est recherché, qu'on a renoncé à faire pression sur l'autre et qu'on ne tient plus aucun rôle » (2013, p.63). Les Grecs auraient développé l'art d'exposer (l'*ekphrasis*) de manière convaincante, intense, émouvante et claire, ce qui s'oppose diamétralement à ce que l'intime désigne (2013, p.67).

Il n'y aurait pas eu d'intime non plus en Chine. Se basant sur les *Six récits de la vie flottante* de Shen Fu, roman autobiographique de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, Jullien y décrète que malgré les multitudes de conditions favorables au développement de l'intime (comme lors du chapitre sur les joies de la chambre à coucher), celui-ci ne peut s'y installer. Influencée par le bouddhisme et le taoïsme de Zhuangzi, la vie humaine est ici en continuel flottement avec le cours des choses, à l'instar de la nature. Ce roman étant une longue description des expériences du narrateur décrites à la première personne, il n'y a rien à quoi se rattacher : « Autant dire que, pour que l'intime dépasse le stade du sentiment et se promeuve en expérience faisant muter l'existence, il faudrait que s'y découvre un support, un sous-jacement, qui fonde la condition de possibilité du sub-jectif et de son épanchement » (2013, p.82). Il n'y aurait pas de différence entre l'émotion ressentie lors des moments de tendresses partagés avec son épouse et celles suscitées à la vue des arrangements floraux dans les chapitres suivants. Ces expériences semblent équivalentes. Les jours s'enchaînent, les expériences s'enchaînent, sans déboucher à quoi que ce soit transformant l'expérience du narrateur et pouvant aboutir au développement de l'intime. Considérant l'influence considérable de la philosophie et de l'esthétique chinoise sur l'art japonais à l'époque du

shogunat Tokugawa (1603-1867) (Flueckiger 2011, p.33-34) pouvons-nous penser qu'il pourrait ne pas y avoir d'intime dans l'art japonais?

Le courant d'influence bouddhiste dans lequel s'inscrit *Six récits de la vie flottante* rappelle en effet le *mono no aware* japonais, concept esthétique visant à reproduire la beauté retrouvée dans les choses éphémères. Il s'agit de traduire dans une œuvre artistique l'effet qu'un objet peut entraîner sur un sujet. Il ne s'agit donc pas de se concentrer sur la beauté de l'objet en soi, mais bien sur l'expérience de son observation, qui change à travers le temps dû à son caractère éphémère (Prusinski 2012, p.28). Naomi Kawase elle-même, à la fois dans ses films documentaires et dans ses fictions, s'inspire parfois de l'esthétique *mono no aware*. Par exemple, dans *Still the Water* (2014), une attention particulière est attribuée à l'observation et à l'écoute de la nature. Non seulement on y voit la protagoniste et sa mère observer les vagues de la mer, les fleurs dans les arbres et écouter le bruit des feuilles dans le vent, mais de plus, plusieurs de ces séquences semblent s'émanciper du récit et n'incluent pas les personnages. Ralentissant le rythme de manière notable, la nature est ici présentée pour l'expérience du spectateur. La longueur des plans de la nature, la quasi-absence de musique en faveur des sons du vent, des vagues, contribuent à créer une expérience sensorielle chez le spectateur, qui tout comme les personnages, arrive à sentir l'environnement auquel il fait face. Toutefois, chez Kawase, l'attention minutieuse portée sur la nature permet non seulement le partage d'une expérience sensible avec le spectateur (j'y reviendrai plus en détail avec le concept de *visualité haptique*), mais traduit aussi l'attachement qu'éprouve la réalisatrice elle-même ainsi que les personnages à la tradition animiste. Comme nous le verrons un peu plus tard lors de notre analyse filmique, cette mise en valeur de l'animisme s'inscrit dans une tentative de revalorisation du rapport entre l'homme et la nature sur des bases autres que celles du consumérisme. Malgré l'esthétique inspirée du *mono no aware*, on y retrouve les conditions d'entrée de l'intime puisque la subjectivité des personnages et le développement du rapport entre les êtres vivants sont mis à l'avant-plan.

Même si Jullien fait une expérience non concluante en tentant de chercher l'intime à l'extérieur de la culture occidentale, soulignons, comme il le précise lui-même, que le texte chinois sur lequel il base son analyse a été rédigé vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, soit peu

avant le début de l'influence occidentale en Chine (2013, p.75). Il serait possible d'avancer comme hypothèse que l'influence occidentale en Chine et au Japon ait pu rendre possible une esthétique de l'intime dans les arts, mais je ne souhaite pas m'avancer davantage sur cette piste puisque le cinéma en tant que médium rend déjà en lui-même possible l'établissement des conditions de bases de l'intime.

En effet, la seconde condition d'entrée de l'intime, son aspect relationnel, le partage, semble être respectée. Comme mentionné en introduction, il n'est pas rare de ressentir un lien particulier, l'impression d'entrer en relation avec le personnage d'un film, ou bien avec le réalisateur lorsque celui-ci s'approprie l'énonciation. Cependant, il pourrait s'agir bel et bien d'une impression considérant la distance, l'impossibilité d'entrer en contact direct avec eux. Tels que proposent la définition actuelle de l'intime, il y aurait impossibilité du développement de ce lien particulier dans un contexte où une réelle rencontre est impossible. Dès lors, comment se fait-il que le spectateur puisse ressentir ce lien ? D'autant plus que, comme le mentionne Daniel Weinstock, la relation intime se base sur l'authenticité, comment une fabrication telle que le cinéma peut en arriver à détourner le spectateur de son artificialité ? Je tenterai de répondre à ces interrogations en me plongeant dans les textes de deux auteurs, soit Laura U. Marks ainsi que Erving Goffman, tous deux explorant des questions similaires empruntant à la phénoménologie.

## **Les cadres de l'expérience**

Je me suis premièrement intéressée à cet ouvrage dans la mesure où il pourrait éclairer la mécanique permettant au spectateur de s'abandonner au film et de lui donner une impression d'authenticité. En effet, le sociologue Erving Goffman dans *Les cadres de l'expérience* s'interroge sur l'expérience du réel. Plutôt que de se demander ce qu'est la réalité, Goffman s'inspire de la réflexion de William James dans *The Perception of reality* (1950, p.283-324) où celui-ci posait les questions suivantes : qu'est-ce qui se passe ici ? Et encore plus précisément : dans quelles circonstances pensons-nous que les choses sont réelles ? (Goffman 1974, p.2) L'objet d'études se trouve donc à être les multiples conditions dans lesquelles peuvent se produire une impression de réalité, et son objectif est d'identifier quelques cadres fondamentaux de l'expérience nous permettant de comprendre les événements, et par la suite d'en saisir les diverses vulnérabilités (1974, p.10).

Ces « cadres », tels que les appelle Goffman, impliquent dès lors une réaction en deux temps chez l'individu. Dans un premier temps, une réaction d'un point de vue cognitif, c'est-à-dire qu'en contact avec une situation, l'individu observateur attribue un sens à ce à quoi il assiste. Par exemple, à la vue d'un père et d'un fils en train de se quereller, il pourra se demander s'il s'agit d'une situation sérieuse ou bien plutôt d'un jeu. Dans un deuxième temps, il y a une réaction d'un point de vue opératoire, c'est-à-dire que l'individu doit déterminer quelles actions sont les plus appropriées en fonction de la situation. Doit-il les laisser s'amuser, les laisser seuls ou intervenir? Dans cet ouvrage, Goffman se concentre principalement sur l'aspect cognitif, puisque ses interrogations sont moins portées sur les actions entreprises par l'individu que sur les cadres qui régissent son interprétation du monde. Cette question est cependant pertinente dans le cadre de mes recherches et j'y reviendrai plus tard.

Une fois qu'il circonscrit la dimension cognitive et opératoire des cadres, il détermine par la suite ce qu'il appelle les *cadres primaires*. Ceux-ci permettent aux individus d'interpréter et de structurer les événements auxquels ils feront face en fonction de deux types de cadres différents, soit les *cadres naturels* et les *cadres sociaux* (1974, p.22-23). Dans une situation où l'évènement semble être entièrement œuvré par des agents naturels, c'est-à-dire ne nécessitant pas l'intervention d'une conscience humaine, nous devrions dès lors mobiliser des cadres naturels. Nous pourrions par exemple donner l'exemple de la loi de la gravité. Si une personne échappe un objet au sol, elle pourra interpréter la situation comme étant le résultat de la loi de la gravité, et ainsi donner sens à cette situation dans laquelle aucune conscience humaine n'a été impliquée. Dans le cas des *cadres sociaux*, ils soumettent l'individu « [...] to standards, to social appraisal of his action based on its honesty, efficiency, economy, safety, elegance, tactfulness, good taste, and so forth » (1974, p.22). Bref, lorsque les situations auxquelles nous faisons face sont le résultat d'actions conscientes, principalement générées par des êtres humains, nous y appliquerons un cadre social plutôt que naturel. De plus, Goffman ajoute que l'une des différences les plus fondamentales entre ces deux types de cadres primaires tient au rôle qu'y occupent les individus. Dans le premier, ceux-ci sont entièrement déterminés, sans intentions et dépourvus de toute valeur morale alors que dans le second, « they are defined

as self-determined agencies, legally competent to act and morally responsible for doing so properly » (1974, p.188).

Une fois que Goffman détermine ces deux types de cadres primaires, il développe par la suite sur leurs potentielles transformations. Il en identifie deux types, soit par fabrication ou par modélisation. Nous pouvons qualifier de fabrication une situation où les responsables de l'évènement créent une simulation d'un cadre primaire, dans le but de tromper autrui en le convainquant qu'il s'agit bel et bien de ce cadre primaire. La manipulation, la fraude et la tromperie sont tous des cas de cadres transformées par fabrication (1974, p.83). Dans le cas de la modélisation, l'évènement se trouve à être un simulacre ou une imitation d'une activité prenant pour modèle un cadre primaire. Cependant, celui-ci affiche qu'il s'agit d'un simulacre (1974, p.47). Par exemple, dans le cas d'une scène de théâtre où il y aurait conflit amoureux, même si ce qui se présente aux yeux du spectateur est bel et bien ce conflit, le fait que l'action se déroule sur une scène, que le spectateur se trouve dans une salle de théâtre rend évident pour lui qu'il ne s'agit que d'un simulacre et non pas d'un réel conflit. Il s'agit ici du principal type de transformation qui nous intéresse puisqu'il est possible de considérer l'action d'un film comme étant un cadre transformé par modélisation. Peu importe si le spectateur considère le cadre primaire représenté à l'écran comme étant réaliste ou non, il demeure conscient qu'il s'agit d'une représentation construite. Considérant ce fait, il serait dès lors tout à fait possible pour le spectateur de ne pas s'investir émotionnellement dans la diégèse d'un film de fiction puisqu'il sait très bien qu'il ne s'agit que d'un simulacre. Cependant, le spectateur pourrait en arriver à reconnaître sa propre réalité à travers l'univers diégétique. Comme il en sera question dans mon analyse de *Naissance et Maternité* de Naomi Kawase, il pourrait aussi soupçonner qu'il s'agit d'une représentation du vécu primaire du cinéaste ou de ses acteurs/intervenants, le motivant à s'investir même s'il s'agit d'une modélisation d'un cadre primaire par le cinéma.

Cette situation impose un retour à l'aspect opératoire de l'expérience du réel. Comme mentionné précédemment, les cadres induisent une réaction en deux temps : une réaction cognitive dans un premier temps et opératoire dans un second. Si Goffman n'approfondit pas sa réflexion au-delà de l'aspect cognitif dans cet ouvrage, il effleure

toutefois la question de l'agentivité de l'individu, qui doit décider de la manière avec laquelle il souhaite s'investir face au cadre primaire. Dans le cas de ma problématique, cette question est essentielle puisque l'établissement de la relation intime ne peut s'effectuer sans une forme d'investissement émotif du spectateur. Alors que dans *Façons de parler*, l'auteur s'attarde plus longuement à cette question, je m'intéresserai plutôt dans les prochaines lignes aux recherches de Laura U. Mark, puisque celle-ci s'est intéressée à cette question spécifiquement dans le contexte du cinéma.

### ***The skin of the film: Intercultural cinema, Embodiment, and the Senses***

Laura U. Marks, professeur d'arts visuels à l'Université Simon Fraser, publie en 2000 *The Skin of the Film*, ouvrage traitant de la qualité tactile de l'image de cinéma. Celle-ci s'intéresse au transculturel en se concentrant sur des œuvres réalisées par des cinéastes vivant en diaspora. Elle se pose la question suivante : comment ces cinéastes arrivent-ils à faire usage du cinéma, un art visuel, afin de partager avec les spectateurs les sensations physiques évoquant leur culture d'origine? Empruntant à la phénoménologie, aux études postcoloniales ainsi qu'aux sciences cognitives, Laura U. Marks démontre comment le cinéma interculturel, à l'intérieur d'un monde transnational, arrive à créer un espace pour les spectateurs vivants en diaspora leur permettant de retrouver une forme de familiarité, un sentiment d'appartenance préalablement perdu. Elle présuppose dès lors d'emblée que le cinéma possède la capacité de générer des sensations physiques chez le spectateur, malgré l'absence de contact direct entre celui-ci et l'univers diégétique. Son hypothèse est que les images parviennent à évoquer des souvenirs de ces sensations (elle précise qu'il s'agit de sensations telles que le toucher, l'odorat et le goût qui ne sont pas des sens associés habituellement à l'expérience audiovisuelle) de manière à recréer l'expérience de manière authentique.

Mon sujet de recherche ne traitant pas des études transnationales et postcoloniales, je me concentrerai principalement sur sa réflexion autour du concept de la visualité, plus précisément sur ce qu'elle qualifie de *vision haptique*, idée qu'elle développe davantage dans le 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> chapitre. Mais, comme Laura U. Marks le démontre, la réflexion autour de la visualité haptique est indissociable de l'idée de culture et de transnationalisme, et donc je ne pourrais à priori appliquer son concept à mon objet d'étude. Cependant, comme nous

le verrons dans les prochaines lignes, ma propre expérience en tant que spectatrice me laisse croire qu'il est possible pour un spectateur que sa propre mémoire soit éveillée par des images haptiques s'il a vécu des expériences similaires à celles des personnages ou du cinéaste.

## **Visualité haptique et visualité optique**

Laura U. Marks amorce sa réflexion autour de la visualité en mettant en garde le lecteur qu'il n'est pas question dans ce texte d'une conception de la visualité qui implique une forme de maîtrise de la part du sujet sur l'objet qu'il regarde. Je pense par exemple aux vidéos de surveillances ou au film ethnographique, le contenu de l'image pouvant être objectifié et utilisé pour profiter aux observateurs. Elle considère qu'il existe une forme différente de visualité qui rend possible l'intersubjectivité entre l'objet du regard et le sujet plutôt que de l'objectivation : «I will suggest that a form of visibility that yields to the thing seen, a vision that is not merely cognitive but acknowledges it's location in the body, seems to escape the attribution of mastery» (2000, p.132). La visualité haptique aurait donc comme caractéristique de permettre un partage entre l'objet filmé et le sujet par l'entremise des sens, et reconnaît la possible agentivité de l'objet. Dans le cadre d'un cinéma transnational par exemple, l'image peut permettre à la fois au réalisateur et au spectateur de se réapproprier une histoire trop longuement racontée par la culture dominante.

L'auteure s'est inspirée de la distinction qu'avait établie l'historien de l'art Aloïs Riegl entre l'image haptique et l'image optique. Celui-ci considérait l'image haptique comme étant une image éveillant le sens du toucher, attirant l'attention du sujet qui regarde sur la texture et la surface de l'image plutôt que ce qu'elle représente. L'image optique, quant à elle, implique un regard plus en profondeur, un regard qui analyse et comprend la nature indicielle de l'image. Bref, l'image haptique aurait comme caractéristique de renvoyer davantage à la nature matérielle de l'image, alors que l'image optique renvoie plutôt à l'objet représenté. Laura U. Marks a cependant apporté quelques modifications à la définition de Riegl de l'image haptique en s'inspirant de l'image optique de Gilles Deleuze dans *Image-temps* : « those images that are so "thin" and unclichéd that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them » (Deleuze, cité par Marks 2000, p.163) d'où l'impossibilité de dissocier l'image haptique et la culture.

En effet, alors que pour Riegls, la visualité haptique est objective dans la mesure où il s'agit d'une lecture de la qualité matérielle de l'image, la visualité haptique de Marks implique la subjectivité du sujet qui regarde puisqu'il perçoit autant la texture de l'image que l'objet imaginé. Contrairement à l'image optique, l'image haptique nécessite une lecture qui est ancrée dans les sensations du corps puisque la matérialité de l'image évoque des souvenirs spécifiques liés à des expériences sensorielles, telles que le goût d'un repas, la texture de la peau d'un être cher, etc. L'image en elle-même écarte la possibilité d'une vision d'ensemble et il est nécessaire de compléter la lecture avec ses propres expériences.

Le partage de sensations allant du film au spectateur implique dans un premier temps la *mimèsis*. En montrant minutieusement et avec attention les textures de l'objet représenté, l'image en vient à imiter les sensations du toucher (Marks 2000, p.138). Il n'est pas ici question d'avoir recours à un appareil technologique capable de recréer ces sensations tels qu'un odorama par exemple, mais bel et bien d'exploiter la capacité de l'image à imiter ces sensations à l'aide d'outils formels propres au cinéma, tels que le cadrage, l'éclairage, etc. D'où le titre éloquent de l'ouvrage, *The Skin of the Film*, analogie entre la pellicule de film et la peau humaine, capables d'induire des sensations tactiles aux spectateurs. Dans un deuxième temps, l'image haptique arrive à éveiller la *mémoire* du spectateur à l'aide de ces sensations tactiles : « Senses that are closer to the body, like the sense of touch, are capable of storing powerful memories that are lost to the visual » (2000, p.130). L'image seule n'aurait pas la même capacité de conserver les souvenirs tels que les sens du toucher, mais aussi l'ouï et l'odorat, étant des sens plus près du corps. Ce qui éveille les souvenirs du spectateur n'est donc pas l'imitation visuelle d'événements vécus, mais plutôt l'imitation des sensations du toucher, qui, mêlées à la propre subjectivité du spectateur, parviennent à éveiller des souvenirs.

La question de la culture devient ici essentielle à la réflexion de l'auteure puisqu'elle fait partie intégrale de leur subjectivité, et dès lors dirige fortement la lecture des images. Dans le cadre de ses recherches, elle arrive à démontrer comment l'utilisation de l'image haptique arrive à générer chez les spectateurs vivants en diaspora une sensation de familiarité et de rapprochement avec leur culture d'origine. Dans le cadre de mes propres recherches, les cinéastes à l'étude ne font pas un cinéma s'adressant nécessairement aux



Japonais à l'étranger, et eux-mêmes réalisent leur film au Japon. En tant qu'ancien peuple colonisateur, les Japonais n'ont historiquement jamais subi une acculturation directe et prolongée (l'Occupation américaine de 1945 à 1952 visant principalement l'éradication de la pensée ultranationaliste et non pas la propagande de la culture américaine, il est impossible de parler d'acculturation) (Kozakai et Lammel 2005, p.70-73). Contrairement au corpus filmique de Marks où l'on observe des tentatives de réappropriation et de réécriture de l'histoire dérobée par les peuples colonisateurs, je propose ici comme hypothèse que Kore-eda et Kawase s'adressent à un public victime de la perte du lien social engendrée par le néolibéralisme en replaçant au centre du discours l'importance du lien intime.

Étant victime d'une récession économique depuis le début des années 1990 et réagissant à la mondialisation avec l'adoption de politiques néolibérales, plusieurs conséquences se font sentir sur le plan social, telles qu'une hausse des crimes haineux et la reprise des discours nationalistes de l'avant-guerre (Park 2011, p.166). Consciente de l'actuel flottement sémantique autour du terme néolibéralisme, j'entends par ce terme un mouvement politique visant entre autres la promotion de l'économie de marché, du libre-échange, de la libre concurrence et de la lutte contre les monopoles, tel que défini par le mouvement intellectuel international issu du colloque Lippmann (Brennetot 2013, p.5). Bien que le néolibéralisme appliqué puisse différer d'une région à l'autre, il en demeure que ces éléments restent au cœur du mouvement.

Comme nous le verrons plus en détail lors des prochains chapitres, les thèmes centraux de l'œuvre de Naomi Kawase et de Hirokazu Kore-eda gravitent autour du développement du lien intime et de la reconstruction de la communauté. Tous deux, mais plus particulièrement Kawase, font usage d'images haptiques. Je pense par exemple au long insert sur les haricots rouges mijotant sur le feu dans *Les délices de Tokyo* (2015), un plan qui en soi est peu significatif, mais qui dans l'ensemble de l'œuvre en vient à représenter la nostalgie d'une époque où il était toujours possible de prendre son temps. Contrairement à la confiture de haricots commerciale commandée par Sentaro, la confiture maison préparée par Tokue est un véritable hommage à la lenteur, en opposition au rythme effréné de la vie contemporaine et aux exigences du marché. Dans *Tel père tel fils* (2013) de Kore-eda, un montage parallèle présentant des inserts sur les plats préparés par deux

familles différentes, en vient à démontrer implicitement les conséquences engendrées par un écart de plus en plus marqué entre les classes sociales dans le Japon depuis les années 1990. Bref, il ne s'agit pas d'un cinéma ciblant uniquement les Japonais comme public. En tant que spectatrice occidentale vivant avec les contraintes du néolibéralisme, ma propre subjectivité peut être sollicitée par ces images. J'étudierai plus en détail l'usage d'images haptiques dans les chapitres à venir, de manière à démontrer leur rôle dans l'élaboration d'un discours anti néolibéral, articulé à l'aide d'une esthétique intimiste.

## Chapitre 2 : Le cinéma japonais contemporain

Dans le cadre de cette revue de la littérature, j'aimerais m'attarder à définir davantage le contexte dans lequel le cinéma de Kore-eda et de Kawase a pu émerger. Considérant que ces deux cinéastes sont emblématiques du cinéma japonais contemporain et que celui-ci est tributaire à la fois d'un contexte sociopolitique et technologique, il m'apparaît nécessaire de souligner l'apport de ce contexte particulier dans les œuvres à l'étude. De plus, contextualiser l'émergence de ce cinéma peut nous fournir quelques pistes d'analyses supplémentaires pour saisir les cadres primaires auxquels les films de mon corpus font références.

### L'ère post-studio

L'année 1997 est célébrée par plusieurs comme étant le début d'un renouveau du cinéma japonais. Il s'agit de l'année où Takeshi Kitano remporta le grand prix au festival du film de Venise avec *Hana-bi* (1997), où Naomi Kawase remporta la caméra d'or à Cannes pour *Suzaku l'esprit de la montagne* (1997). Du côté du cinéma d'animation, il s'agit d'une année phare marquant le visionnement à la maison de cinéma japonais avec l'immense succès populaire de *Princesse Mononoke* (1997) de Hayao Miyazaki. Mitsuyo Wada-Marciano, dans *Japanese cinema in the digital age*, mentionne que plusieurs magazines populaires ont déclaré qu'il s'agissait bel et bien d'une « renaissance » du cinéma japonais (2012, p.12). Cependant, cette renaissance aurait moins à voir avec l'émergence de cinéastes de talent que des changements structuraux s'établissant au sein de système des studios japonais dès la fin des années 1980 :

Although the Japanese film industry had been declining since the early 1960s, the end of "program-picture" production further accelerated the decline in the 1980s. The studio system of production with star actors under exclusive contract and the steady output of films for distribution to studio-franchised movie theaters started collapsing in the 1970s with the downturn of moviegoing, and the systematic production in the industry almost disappeared during the 1980s (2012, p.13).

De plus, les principaux grands studios tels que la Shôchiku, la Tôhō et la Toei ne produisent pratiquement plus de films, agissant principalement en tant que distributeurs (2012, p.13). Plusieurs de ces studios ont par la suite vendu leurs studios, par exemple la Shôchiku en 1999 et la Nikkatsu en 2000. Avec la baisse de la fréquentation en salles causées par la

popularité de la télévision et du visionnement domestique, les majors s'étant le mieux adaptés sont ceux qui ont réformé leur structure. En effet, historiquement, les majors japonais avaient auparavant su conserver une structure verticale, c'est-à-dire que chaque production était distribuée uniquement dans des salles consacrées à la projection de films issus de ce même studio (2012, p.13). Dès lors que la quantité de production diminuait, la Tôhō, la Shôchiku et la Toei ont su s'adapter en élargissant leur répertoire, projetant en salle à la fois du cinéma japonais et du cinéma hollywoodien. Alors que ceux-ci ont pu survivre, la diminution de production au sein des grands studios a encouragé les cinéastes à dépendre de ressources différentes pour produire leurs films.

Depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui, nous avons pu observer l'établissement d'une nouvelle norme, où la réalisation se fait de manière indépendante (Tessier 2007, p.35). Par exemple, en 2008, le pourcentage de films produits par les grands studios japonais équivalait à seulement 15% des productions, malgré qu'ils aient parfois aussi investi dans des productions indépendantes en tant que coproducteurs (Wada-Marciano 2012, p.14). Le démantèlement du système des studios a donc favorisé l'émergence d'un cinéma indépendant, où les cinéastes doivent réaliser avec peu de moyens considérant le manque de coopération d'investisseurs en provenance des anciens grands studios. Le contre-exemple le plus flagrant est sans contredire le cas du studio Ghibli, où les films ont su bénéficier d'un succès fracassant en salle dans les dernières décennies (Wada-Marciano 2012, 14). Wada-Marciano souligne cependant que le fonctionnement du studio Ghibli est similaire à celui d'indépendants :

Until 2004, Ghibli had always produced their feature-length animations with the publishing company Tokuma's financial backing, and Toho had distributed all the Ghibli films domestically except for *My Neighbors the Yamadas* (*Hohokeyo tonari no Yamada-kun*, 1999, distributed by Shochiku). In other words, while Ghibli's films has generated top sales for the film company Toho, the way in which Ghibli produces and circulates its feature animations has been remarkably similar to other independent film producers, often manufacturing films under the financial system of Seisaku linkai (2012, p.15).

Bref, à ce jour, nous pouvons constater une reconfiguration du système préalablement mis en place, et un même studio n'est plus à la fois responsable de la production et de la distribution des films. Les cinéastes, œuvrant dorénavant principalement en tant qu'indépendants, ont dû se tourner vers de nouveaux modes de production beaucoup moins coûteux, faute de financement. Par exemple, nous avons pu observer une diminution

progressive de l'utilisation du format 35mm, extrêmement coûteux, au profit du format vidéo beaucoup plus accessible. Ces nouvelles productions se démarquent spécialement de celles réalisées lors de l'âge d'or des studios, à la fois d'un point de vue technologique grâce à l'implantation de la vidéo et du numérique, mais aussi grâce à de nouveaux enjeux thématiques tributaires de l'utilisation de ces technologies et du climat sociopolitique des années 1990-2000 (Tessier 2007, p.35).

## **Une esthétique de l'« authenticité »**

C'est dans ce contexte particulier qu'émerge ce que Wada Marciano désigne comme cinéma arborant une esthétique de l'authenticité, dont les œuvres de Kore-eda et de Kawase relèvent. Parler d'authenticité au cinéma est toujours plutôt risqué : premièrement, qu'est-ce qu'une chose authentique? Et deuxièmement, comment parler d'authenticité lorsqu'il est question d'une représentation? Si le documentaire peut être empreint de cette impression d'authenticité, elle ne demeure qu'une impression puisque la prise de vue documentaire peut-être tout aussi construite que celle de la fiction. L'auteure s'attarde cependant à définir plus en détail ce qu'elle entend par une esthétique authentique. En premier lieu, alors qu'elle s'intéresse particulièrement au documentaire dans ce chapitre, elle précise que plusieurs films de fictions, dont ceux de Kore-eda et de Kawase, empruntent à l'esthétique documentaire, se saisissant de son caractère authentique. En second lieu, cette authenticité ne serait pas nécessairement inscrite dans le texte en lui-même, comme dans le réalisme assumé du documentaire observationnel : « It is rather an authenticity constructed in the process of viewing, particularly in the scale and close proximity of the viewer's everyday life » (2012, p.53). C'est en ce sens que les scènes de préparation de nourriture dans *Hanezu* ou *Suzaku* de Kawase peuvent nous apparaître si vraies : à travers la monstration attentive et minutieuse de la préparation des aliments pour le repas, notre subjectivité en tant que spectateur est sollicitée puisque ce qui est présenté à l'écran est similaire à notre propre expérience, à nos souvenirs de la préparation d'un repas. Dans *Nobody Knows* (2004) de Kore-eda, le plan subjectif d'Akira suite à la découverte de la mort de sa petite sœur est aussi empreint de cette esthétique authentique. Tourné en caméra épaupe, ce plan subjectif contraste avec les images précédentes toujours stables et bien exposées. Ici, la caméra tremble, l'image est surexposée et granuleuse,

pouvant nous rappeler une séquence filmée à l'aide d'une caméra vidéo. Non seulement cet extrait peut nous sembler authentique puisqu'il rappelle l'expérience vécue de la prise d'images vidéo, mais il souligne aussi une sorte d'immédiateté, comme si la séquence était moins organisée et esthétisée, entraînant une impression de réalisme.

Bref, Wada-Marciano ne prétend pas définir ce qu'est l'authenticité au cinéma, mais elle circonscrit plutôt les éléments favorisant une impression d'authenticité dans le cinéma japonais contemporain. Celle-ci se retrouve entre autres au niveau du texte, mais l'impression d'authenticité est ici principalement esthétique et générée par l'apport de similitude avec le quotidien du spectateur. Plusieurs éléments tels que le rythme, les échelles de plans et le son peuvent participer à son élaboration. Je reviens par exemple aux scènes de repas sans *Suzaku* et *Hanezu* : le rythme lent, les inserts sur les aliments et les sons du bouillonnement des légumes sur le feu sont enclins à éveiller les souvenirs du spectateur. Si cette même scène était davantage découpée pour accélérer le rythme avec des plans d'ensemble et que les bruits de la préparation du repas étaient étouffés par les dialogues, l'effet d'authenticité risquerait de s'atténuer. Tout comme le soulève Laura U. Mark, l'attention portée sur les sens permet plus facilement d'accéder aux souvenirs de l'expérience vécue. Si l'exemple que j'ai soulevé ici s'inspire d'une scène fortement construite et esthétisée, l'inverse est aussi possible : moins l'image semble être organisée, plus elle semble authentique puisqu'elle peut ressembler davantage à l'expérience vécue. Ultimement, l'authenticité ressentie se mesure par la capacité de l'image à solliciter la mémoire du spectateur et celle-ci se génère dès lors au moment de la réception plutôt que dans le texte filmique en soi.

### **Une nouvelle Nouvelle Vague japonaise**

L'esthétique dont nous parle Wada-Marciano se retrouve particulièrement dans le cinéma émergeant dans les années 1990, que plusieurs considèrent comme étant la nouvelle Nouvelle vague japonaise, faisant référence au mouvement des années 1960 incluant des cinéastes tels que Oshima Nagisa, Shohei Imamura et Yoshishige Nagisa. Malgré leurs fortes divergences, la comparaison tient du fait qu'il s'agit de cinéastes œuvrant de manière indépendante, en marge des normes imposées par les studios (Mes et Sharp 2005, p.208). Suite à l'effondrement du système des studios, nous pouvons observer une effervescence

au niveau du cinéma indépendant qui ne se limite plus aux genres préétablis. Additionnant la liberté de production à l'émergence des nouvelles technologies numériques, le nouveau cinéma acquiert davantage de liberté. Comme mentionné en introduction de ce chapitre, le nouveau cinéma est tributaire à la fois d'un contexte technologique, économique, mais aussi d'un contexte sociopolitique important amenant les cinéastes à vouloir créer des œuvres en adéquation avec les grandes productions des studios et du cinéma militant d'après-guerre.

## **Contextualisation**

Pour mieux saisir le contexte dans lequel les cinéastes ont évolué dans les années 1990 et 2000, je considère important de revenir brièvement sur le contexte économique des années 1980. Décennie caractérisée par la bulle spéculative, il s'agit d'une époque avec une croissance économique impressionnante. Suite à la dépréciation du dollar américain après l'accord du Plaza en 1985, il y a eu rapatriement rapide des capitaux japonais en provenance des États-Unis, engendrant l'arrivée massive de dollars à liquider. Cette bulle a concerné principalement les actifs immobiliers ainsi que les actifs boursiers et a engendré un investissement important de la part de la nation dans ces milieux (Bernier 2002, p.88). Cette période était de plus remplie d'espoir pour une majorité de Japonais pour qui la classe moyenne était désormais une réalité tangible, due à la naissance du système d'emploi à vie mis en place par le gouvernement après les années 1950, dans lequel les jeunes étaient embauchés dès leur sortie de l'université par des grandes entreprises japonaises avec la promesse d'être embauché à vie avec des augmentations salariales en fonction de l'ancienneté plutôt que de la performance (Mirza et Dubuc 2013, p.113).

La bulle spéculative japonaise a cependant éclaté en 1991, entraînant des conséquences considérables à la fois sur le plan économique et social. La précarité de l'emploi, l'appauvrissement de certains groupes de travailleurs ainsi que l'augmentation des écarts entre les classes sociales deviennent désormais la nouvelle réalité (Mirza et Dubuc 2013, p.112). De plus, on peut y observer l'arrivée de la mondialisation et le début de politiques néolibérales ayant pour objectif la croissance économique en se souciant peu des conséquences sur le plan social (Park 2011, p.166). En plus des ravages causés par le Grand Tremblement de terre de Hanshin (17 janvier 1995) et de l'attentat au gaz sarin

perpétré dans le métro de Tokyo (20 mars 1995), l'on constate un essor de crimes violents commis par les jeunes hommes ainsi qu'une montée de la prostitution chez les jeunes femmes d'âge scolaire (Park 2011, p.166). C'est ainsi qu'en réaction aux politiques néolibérales émerge le néonationalisme comme solution pour pallier la désagrégation de la prospérité sociale. Réitérer l'identité nationale japonaise devenait aussi un moyen de contrer l'effritement du sentiment de communauté à l'aube de la mondialisation.

C'est bien en relation à la fois avec la crise socioéconomique et le contexte technologique qu'il devient possible de comprendre les enjeux thématiques et esthétiques du cinéma japonais contemporain. Plusieurs cinéastes tels que Takeshi Kitano (*Hana-bi*, *Sonatine*) et Takashi Miike (*Ichii the Killer*, *Audition*) présenteront des œuvres mettant en exergue la cruauté humaine. Dans la thèse intitulée *Crisis in Neoliberal Asia : violence in contemporary Korean and Japanese cinema* du chercheur Se Young Kim, on s'intéresse au lien entre la crise qui accabla le Japon, mais aussi celle de la Corée, et les représentations omniprésentes de la violence :

Together, the violent cinema of East Asia demonstrates how representations of brutality maintain an intimate relationship to the socioeconomic collapse of the late twentieth and early twenty-first century, and how that matrix brings to light the concealed implications in the violent ideology of capitalism as well as its role in perpetuating systemic disenfranchisement (2016, p.302).

On peut donc dire non seulement que cette crise aie pu avoir un impact sur les productions de l'époque (et même jusqu'à aujourd'hui), mais aussi qu'il est possible d'en distinguer deux courants, car plutôt que de mettre en exergue la violence engendrée par les politiques néolibérales et le sentiment de dépossession généralisé, plusieurs cinéastes réalisent des œuvres faisant de la communauté et de l'intimité le cœur même de leur film. Notons par exemple Kiyoshi Kurosawa avec *Tokyo Sonata* (2008) ou bien Shinji Aoyama avec *Eureka* (2000), en plus de l'entièreté du répertoire de Kore eda et de Kawase.

Ces derniers ont tenté de créer un cinéma en adéquation avec l'héritage militant de l'après-guerre pour se recentrer sur l'individu. Je défendrai cependant l'idée que de se centrer sur l'intime et sur le lien social est en soi un geste politique dans le contexte d'une communauté fragilisée par le néolibéralisme. Alors que le cinéma militant se concentrait sur les enjeux publics, tels que la politique ou l'environnement, ou bien dans le cas de Kazuo Hara, sur l'invasion du privé dans le but de révéler l'implication de ses intervenants



dans les enjeux politiques et sociaux, les thèmes principaux des cinéastes à l'étude s'inscrivent plutôt à l'intérieur de la sphère de l'intime, s'intéressant entre autres aux thèmes de la famille, de l'amour et de la mémoire.

## **Héritages et influences**

Régulièrement comparé à Yasujiro Ozu, Kore-eda dit à ce propos en entrevue avec *The Guardian* : « I try to say thank you. But I think that my work is more like Mikio Naruse and Ken Loach » (Kore-eda, 2015). Même si le cinéma de Kawase et de Kore-eda possède certaines similitudes avec le cinéma d'Ozu et plus globalement des Shoshimin Eiga produits par la Shôchiku, ils en diffèrent considérablement quant à leur conception du réalisme et à la représentation de l'intime. Il en demeure qu'il est difficilement possible de parler du cinéma japonais contemporain sans tenir compte de l'influence de ce genre cinématographique.

En premier lieu, il s'agit de deux cinémas souhaitant représenter de manière authentique la réalité des Japonais. Cependant, il est fondamental de noter qu'ils ont une conception différente du réalisme. L'objectif principal de la Shôchiku vers la fin des années 1920 et du début des années 1930 était de poursuivre le travail déjà bien entamé par la Tenkatsu d'une modernisation du cinéma à la manière de l'Occident. L'objectif initial de ce studio était de poursuivre l'occidentalisation du cinéma à travers une représentation réaliste du quotidien du peuple japonais (Joo 2011, p.73). Cela impliquait donc un rejet complet des influences du théâtre *Kabuki* et *Shinpa*, pour faire un cinéma exploitant des ressources propres à son médium (Joo 2011, p.74), contrairement au cinéma précédant les années 1920 qui affichait souvent explicitement sa filiation avec le théâtre et la peinture. (Komatsu 1995, p.73). Le *Kabuki* et le *Shinpa*, étant deux genres où le jeu des acteurs est extrêmement expressif et où les décors sont visiblement artificiels, ne visaient dès lors pas l'immersion du spectateur, considérant l'opacité des procédés formels. Afin de briser radicalement l'héritage de ce théâtre, la Shôchiku présentait donc des films où l'on tentait de montrer le quotidien des Japonais, de manière réaliste. Il s'agit toutefois d'un réalisme formaté selon les goûts de l'époque : on y représentait généralement la vie quotidienne de la classe moyenne urbaine, et donc les préoccupations propres à cette classe sociale. Plus

précisément, il s'agissait de montrer la vie quotidienne de la classe moyenne confrontée à l'arrivée de la modernité.

Bref, si les Shoshimin Eiga pouvaient dégager une impression d'authenticité à une certaine époque, il est important de comprendre qu'il s'agit d'une conception de l'authenticité qui est bien circonscrite dans les années 1920-1930 au Japon. Contrairement à une authenticité basée sur des procédés formels visant à éveiller la mémoire du spectateur, l'authenticité ici se trouve plutôt en dichotomie avec les anciens moyens d'expressions artistiques tels que le théâtre et la peinture, pour créer un cinéma moderne, à l'image de la réalité que vivent les personnages du film ainsi qu'une majorité des spectateurs.

Le Shoshimin Eiga avait aussi comme objectif de représenter le quotidien des Japonais à l'intérieur de la sphère domestique. Alors que l'on s'introduit dans le privé en filmant les personnages à l'intérieur de leurs maisons et en s'intéressant particulièrement au thème de la famille, ce cinéma ne nous donne jamais de porte d'entrée vers l'intime. Contrairement par exemple à *Une affaire de famille* où la maison sert de point d'ancrage pour tisser de nouveaux liens, la maison chez Ozu par exemple est un lieu où l'accent est principalement mis sur la tension entre l'ordre et le désordre vécu dans le quotidien de la famille. Par exemple, dans *Bonjour* (1959), c'est l'arrivée de la télévision qui vient perturber l'harmonie au sein du petit village. Tout au long du film, l'accent est mis sur la tension apportée par l'arrivée de la télévision, symbole de l'arrivée de la modernité à l'occidentale. C'est le rôle de la figure masculine, souvent le père de la famille, de tenter de rétablir l'ordre, de réparer le désordre causé par la modernité. L'homme devient une figure d'autorité, représentant les valeurs et les coutumes de la culture traditionnelle, en opposition avec les changements apportés par les technologies et les coutumes de la modernité. On dit: « The genre thus operates as a critique of modernity that advocates such a traditional value as patriarchy, and eventually restructures the subjectivity of Japanese people for the nationalistic concern » (Joo 2011, p.95). L'entrée dans le privé, ce qui est ici égal à l'entrée du logis familial, sert à représenter le quotidien pour servir un discours nationaliste. Puisque Ozu n'élabore pas une esthétique intimiste, le spectateur se retrouve dans un mode de perception optique plutôt qu'haptique et ne développe donc pas de lien intime avec les personnages ou le cinéaste. De plus, l'accent n'est pas non plus sur le lien

intime entre les personnages : peut-être que ce lien se perçoit tacitement à travers leurs interactions, mais rien dans les dialogues, dans la représentation ou dans la disposition de l'espace ne le souligne.

La ressemblance entre les Shoshimin eiga et le cinéma de Kore-eda et de Kawase semblent principalement se limiter à l'exploration du thème de la famille ainsi que par l'entrée dans la sphère privée. Leur conception de l'authenticité, tributaire des enjeux de leur époque respective, diffère. Le cinéma contemporain serait dès lors possiblement le seul cinéma proprement intimiste au Japon. Il est maintenant temps de se plonger à l'intérieur de mon corpus filmique, afin de voir comment les cinéastes, à partir des propres moyens du cinéma, arrivent à représenter et à générer de l'intime.

## Chapitre 3 : Analyse d'*Une affaire de famille* de Hirokazu Kore-eda

### À propos du cinéma d'Hirokazu Kore-eda

Dans le contexte du démantèlement du système des studios japonais, plusieurs cinéastes se sont tournés vers le super-huit en réalisant des films de manière indépendante (Mes et Sharp 2005, p.206). Kore-eda, à l'époque plus intéressé par la littérature que par le cinéma, a décidé de suivre une route alternative en se dirigeant vers le télévisuel après ses études universitaires en lettres. En 1987, il fut embauché à la *TV Man Union*, chaîne réputée pour diffuser du cinéma documentaire expérimental dans les années 1960. Peu friand de son travail, on dit de Kore-eda qu'il utilisait son précieux temps pour réaliser ses propres films sans l'approbation de ses supérieurs (Wes et Sharp 2005, p.206). Son tout premier film documentaire, *Lesson from a Calf* (1991) réalisé en cachette sur les lieux de son travail, témoigne de l'expérience d'une classe d'école primaire élevant une vache. Particulièrement impressionnés, ses supérieurs l'ont promu au poste de réalisateur.

Son second film, *However* (1991), toujours réalisé auprès de la *TV Man Union*, s'intéressait au cas du suicide d'un fonctionnaire et de son implication dans la dissimulation d'un scandale environnemental, ainsi que du suicide d'une femme qui s'était vue refuser l'aide sociale, révélant par le fait même l'hypocrisie du système d'aide sociale du gouvernement en place. Bref, comme en témoignent ses débuts en tant que réalisateur de documentaires, Kore-eda manifeste dès le début de sa carrière de l'intérêt pour un cinéma présentant des enjeux sociaux contemporains. Il a par la suite toujours su conserver cet héritage documentaire engagé dans son cinéma de fiction. Outre une continuité sur le plan thématique, sa fiction a su conserver plusieurs éléments esthétiques typiques du cinéma documentaire, tel que préalablement mentionné, avec par exemple l'inclusion d'entrevues filmées dans *After Life* (1998) ou l'utilisation de la caméra vidéo dans *Nobody Knows*. Dans ses derniers films, tels qu'*Une affaire de famille*, *Après la tempête* (2016) ou *Tel père tel fils*, cet héritage esthétique se fait cependant ressentir moins explicitement, contrairement à Naomi Kawase qui exploite davantage la confusion entre fiction et documentaire. Par exemple, dans le cadre du film qui nous intéresse, *Une affaire de famille*,

l'influence documentaire se retrouve principalement d'un point de vue thématique dans la mesure où il traite de deux thèmes que l'on retrouve continuellement chez Kore-eda, soit la pauvreté ainsi que la famille. J'ai choisi de me concentrer sur ce film puisque aucune de ses œuvres récentes n'articule aussi clairement l'implication de l'État dans la création et la protection de l'intime, en plus de démontrer comment l'intime devient un exercice de liberté. J'y reviendrai.

### *Une affaire de famille*

Une musique simple, banale, accompagne les premières images de ce film, ne semblant pas aux premiers abords faire écho à ce qui se présente à l'écran : un jeune garçon, Shota, ainsi que son père, Osamu, se préparent à voler dans un supermarché. Leur complicité ainsi que le rituel qu'exécute Shota avec ses doigts avant chaque article volé laisse entendre qu'ils n'en sont pas à leur première expérience de vol à l'étalage. Malgré le fait que le père semble encourager son fils à poser un acte illégal, tout dans cette scène souligne la banalité de l'acte, allant de la musique à la scène suivante, où les deux personnages vont s'acheter de la nourriture de rue tout en discutant d'outils permettant de briser les fenêtres afin de faciliter les prochains vols.

Leur retour à la maison est cependant perturbé. Ils aperçoivent une fillette, seule sur le balcon d'une maison voisine, malgré le froid. Osamu lui demande ce qu'elle fait là et où se trouve sa mère. La fillette lui fait signe que sa mère est absente, et Osamu s'empresse de lui proposer de la nourriture. À la scène suivante, la fillette se retrouve à la table avec la famille Shibata, partageant un repas. À peine les premières minutes du film se sont écoulées et on nous présente la dynamique à suivre, c'est-à-dire l'écart entre le système de valeurs de l'État japonais et le système de valeurs de la famille Shibata. Mettant en scène une famille rapiécée, vivant dans la pauvreté, mais étant prête à faire de grands sacrifices pour pouvoir s'entraider, Kore-eda en arrive à interroger à la fois le rôle du néonationalisme dans sa définition de la nation japonaise ainsi que le rôle du néolibéralisme dans le démantèlement de la prospérité sociale. En premier lieu, j'analyserai comment, d'un point de vue esthétique, Kore-eda arrive à construire des relations intimes entre les personnages et comment ces relations permettent de comprendre les bouleversements qui affectent la collectivité japonaise contemporaine. Par la suite, il faudra voir, toujours d'un

point de vue esthétique, comment l'intime entre les personnages en vient à se détériorer et comment l'État en est explicitement tenu responsable.

Même si dans les prochaines lignes je m'attarderai principalement à étudier l'esthétique d'*Une affaire de famille*, il est pertinent de s'intéresser à la structure narrative, qui devient révélatrice des intentions du réalisateur. En effet, le récit semble être structuré en quatre parties. La situation initiale, allant jusqu'à environ 17 minutes 20, nous permet de contextualiser le récit. On nous présente la famille Shibata qui lutte contre la pauvreté. Le père, Osamu, travaille dans la construction et semble mépriser son métier. À plusieurs reprises, il essaie de trouver des excuses, tel que le froid, pour éviter d'aller travailler. De son côté, la mère de la famille, Nobuyo, travaille pour un salaire médiocre chez un nettoyeur. Tel que mentionné par la grand-mère Hatsue, la famille semble vivre grâce à sa pension de vieillesse, mais comme elle ne peut y avoir droit que si elle réside seule, tous les membres de la famille doivent vivre en cachette chez elle.

C'est dans cette première partie que l'on retrouve l'élément déclencheur du récit, soit la découverte de la fillette. Malgré les difficultés financières rendues évidentes grâce aux extraits démontrant la misère vécue par les deux parents dans leur travail respectif, ils décident tout de même, hors de toute raison de ramener la petite à la maison. Peut-être n'auront-ils pas les ressources nécessaires, et ils s'interrogeront même à plusieurs reprises à savoir s'il s'agit d'un enlèvement. Mais lorsque Osamu et Nobuyo souhaiteront ramener la fillette où ils l'ont trouvée, ils entendront les cris de la mère se faisant frapper par le père, scandant qu'elle non plus ne voulait pas de cet enfant. Osamu et Nobuyo ne pourront à cet instant laisser la petite Yuri<sup>2</sup> chez elle, conscients qu'ils pourront au moins lui offrir un foyer sans violence.

La seconde partie, celle qui nous intéresse dans cette première partie de l'analyse, nous présente la construction du lien intime entre les membres de la famille. Celle-ci débute avec la scène où Yuri et Shota discutent dans la voiture abandonnée et se termine avec la scène où la famille va se baigner à la plage, tout juste avant que se produise la catastrophe du film, qui amorcera un long processus de démantèlement des liens entre les personnages.

---

<sup>2</sup> Bien que l'on apprenne vers la fin du film que son prénom à la naissance est Juri, j'aurai recours au prénom Yuri tout au long du texte par souci de cohérence.

C'est dans cette partie que Yuri partagera son premier repas avec les membres de la famille et qu'elle renaitra sous une nouvelle identité. Kore-eda y met en place une série d'éléments formels fabriquant des indices de l'intime, permettant au spectateur de se saisir de ces instants de tendresse à travers un récit tourmenté qui remet en cause la supériorité du lien de sang au sein de la famille au profit du lien intime.

La troisième partie du récit débute quant à elle avec la mort de la grand-mère et se termine lors de la scène où Shota quitte la nouvelle demeure d'Osamu en autobus pour retourner chez lui. Dans le cadre de l'analyse de cette partie, nous verrons comment Kore-eda arrive à représenter esthétiquement le désastre qui accable les personnages et comment l'État japonais devient en grande partie responsable de la difficulté qu'ont les personnages à maintenir leur relation intime. Il s'agit dans un premier temps de la conséquence de l'intervention du corps policier et dans un second, de la valorisation excessive du lien de sang qui s'exprime autant d'un point de vue social que législatif.

### **La ressource de l'intime**

« "Ressource", c'est bien cela. Je tiens à ce terme de *ressource*. Il signifie qu'une possibilité se trouve impartie qui permet de faire face [...] et qu'on peut soit faire valoir, soit négliger » (Jullien 2013, p.12). Si les Shibata n'ont que très peu de ressources matérielles, c'est bien grâce à l'intime en tant que ressource que nous pourrions penser pendant un instant que leur famille reconstituée pourra arriver à survivre.

Dès les premiers instants du film, plusieurs indices visuels nous permettent de constater la misère que vivent les Shibata au quotidien, particulièrement à l'intérieur des scènes de ménage. Leur logis semble spécialement sombre, petit, encombré. Plusieurs plans d'ensemble nous permettent de voir combien cette famille nombreuse, en plus de tous les objets traînant à même le sol, encombrant l'espace. Dans un compte-rendu de la revue *Positif*, on dit à propos de la maison des Shibata : « Tout ce petit monde vit dans une maison minuscule, à peine une maison, une pièce unique, désordonnée, chargée de bric-à-brac misérable [...] » (Nuttens 2018, p.30), alors que dans la revue *24 images*, on dit : « Une journée après l'autre, ils vont s'approprier dans la chaleur d'un petit appartement meublé de bric-à-brac » (Caron-Ottavi 2018, p.148). Ces deux citations mettent en exergue

le contraste entre l'espace tel qu'il est représenté au sein de l'image en comparaison avec l'espace subjectif qu'à la fois les personnages et le spectateur arrivent à construire à mesure où l'intime prend de l'ampleur. Tel que le mentionne Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma* : « l'image en soi n'est rien » (2001, p.59). La construction de l'espace au cinéma est le résultat d'un processus actif du spectateur. Alors que leur maison pourrait nous sembler austère et étouffante, le contraste avec la douceur des scènes intimes nous pousse plutôt graduellement à interpréter cet endroit comme un espace étant, soit, restreint, mais surtout protecteur et chaleureux, spécialement pour les enfants Yuri et Shota qui n'auraient sinon pas d'endroits où se loger et être en sécurité.



Fig. 1 : Le plan d'ensemble nous permet de voir l'espace restreint et encombré dans lequel doivent vivre les Shibata.

En effet, autour de 36 minutes, nous apprenons que Shota est adopté et qu'il a été retrouvé par Osamu dans une vieille voiture abandonnée à l'intérieur d'un stationnement. C'est d'ailleurs les Shibata qui feront son éducation. En effet, lors de la scène où Shota et Yuri font une promenade à l'extérieur près des jeunes en uniforme scolaire, Shota mentionne que seuls les enfants ne pouvant étudier à la maison doivent aller à l'école. Peut-être ne croit-il pas lui-même en ses propres paroles, mais l'important semble de vouloir convaincre Yuri que leur situation n'est pas aussi marginale qu'à ce qu'il paraît pour la rassurer. Cette scène témoigne à la fois de la misère dans laquelle Shota a pu grandir, mais



aussi de l'investissement des Shibata dans l'éducation des enfants, malgré le manque flagrant de ressources matérielles. L'incident avec Yuri n'était donc pas une première et nous permet ainsi par la suite de comprendre qu'il s'agit d'une famille reconstituée.

Le lien intime qui se construit peu à peu à travers la deuxième partie du récit s'inscrit esthétiquement principalement de trois manières, soit à travers le cadrage, à travers la dynamique entre l'avant et l'arrière-plan, ainsi qu'à travers la représentation des scènes de repas. Je commencerai en premier lieu à m'intéresser au cadrage. Ce n'est pas la première fois dans la filmographie de Kore-eda que celui-ci s'attarde à représenter visuellement la construction de l'intime. Par exemple, dans *Distance*, alors que les personnages se retrouvent principalement cadrés individuellement dans les 15 premières minutes du film, nous les verrons graduellement se retrouver de plus en plus à l'intérieur d'un même cadre, au moment même où leurs liens se resserrent. Dans *Une affaire de famille*, Kore-eda procède toutefois différemment. Même lorsque le lien ne s'est toujours pas construit entre Yuri et les autres membres de la famille, l'espace restreint de la maison ainsi que le choix d'opter régulièrement pour des plans d'ensemble nous permet de voir les membres de la famille à l'intérieur d'un même cadre. Il s'agit ici plutôt du plan rapproché qui nous permet de déceler des indices du développement de l'intime.

Si le plan rapproché ainsi que le gros plan sont régulièrement utilisés dans le cinéma narratif pour dramatiser et souligner l'émotion vécue par le personnage, Kore-eda semble ici l'employer afin de représenter le rapprochement entre les personnages et non pas pour dramatiser. La scène du bain avec Nobuyo et Yuri en est un bon exemple. Pour mieux analyser cette scène, il est toutefois important de s'attarder à la précédente, où la famille va acheter des maillots de bains pour les enfants, prévoyant aller passer une journée à la plage. Une fois que Nobuyo et Hatsue ont sélectionné deux modèles intéressants pour Yuri, les deux femmes et l'enfant vont dans une cabine d'essayage. Les femmes décident de prendre le petit maillot jaune. Cependant, Yuri hoche la tête, signe de désapprobation. Lorsque Nobuyo lui demande pourquoi, celle-ci répond : « tu ne vas pas me frapper? » En effet, nous apprendrons à la fin du film que la mère biologique de Yuri utilisait l'achat de vêtements en tant qu'excuse pour convaincre la petite de venir vers elle afin de pouvoir la

frapper plus facilement. Yuri, assurée par Nobuyo qu'elle ne sera pas frappée, accepte finalement l'achat du petit maillot jaune.

La scène du bain débute en plan de demi-ensemble. Nobuyo est dans le bain, et Yuri se tient à côté, portant son maillot jaune et jouant avec un appât à poissons. Celle-ci voit une marque sur le bras de Nobuyo et lui demande de quoi il s'agit : « J'ai été brûlée par un fer » rétorque-t-elle. C'est à cet instant que la petite allonge le bras pour révéler elle aussi sa brûlure, en disant : « moi aussi ». À ce moment, nous nous retrouvons en plan rapproché, avec le visage légèrement flou de Yuri à gauche et Nobuyo à droite : « Nous sommes pareilles », répond Nobuyo. Puis, la fillette se met à flatter tout doucement la blessure de Nobuyo, comme pour apaiser sa douleur. Cette scène se trouve à être parfaitement représentative de ce que Jullien qualifie d'intime, et plus spécialement, de geste intime :

D'un seul mouvement, il exprime à la fois le retrait et le partage. Il procède d'un sentiment intérieur et même qui est le plus intérieur, le plus secret, en même qu'il ne se contente pas de l'adresser à l'Autre, mais l'impose à lui physiquement. À la fois le plus discret et le plus direct; partant en lui le plus imperceptible de la subjectivité, étant le plus retiré, en même temps qu'il incarne dans le plus tangible et en plus en dehors- le corps (Jullien 2013, p.45).

De ce petit geste, la fillette semble dès lors s'apaiser elle-même. Ce qu'elle ne peut exprimer en mot; la douleur ressentie par les blessures infligées par sa mère, elle le projette sur Nobuyo en tentant de l'apaiser. Yuri, vraisemblablement en mal d'intime, parvient pendant cette scène avec un tout petit geste à s'ouvrir à Nobuyo et à s'apaiser par la construction de ce lien. Ce qui pouvait apparaître au départ comme une minuscule salle de bain miteuse devient un espace clos qui rappelle davantage la protection et la guérison que l'isolation et la misère.



Fig. 2 : Yuri tente d'apaiser la douleur causée par la brûlure de Nobuyo

L'utilisation du gros plan dirigé vers Nobuyo ne semble pas avoir pour utilité de souligner ses émotions. Au contraire, à ce moment, elle tente de dédramatiser la situation en disant à Yuri qu'elle peut arrêter de flatter sa blessure, qu'elle ne fait plus mal. Mais Yuri hoche la tête et insiste pour continuer à la flatter. Un lent traveling avant vers la fin de la scène permet de souligner davantage la progression de leur lien et leur retrait du reste du monde, ce pour quoi c'est le visage de Nobuyo qui est net, et non celui de Yuri, celle qui démontre le plus d'intensité émotionnelle.

Un second exemple éloquent de cette utilisation particulière du gros plan se retrouve lors de la scène où Yuri se fait renommer Rin. En effet, lorsque Hatsue apprend à la télévision que la petite est recherchée par les autorités, elle se met dès lors à lui couper les cheveux et à lui chercher un nouveau nom. La petite fille semble particulièrement aimer ses nouveaux cheveux et son nouveau nom. Aki, renommée Sayaka dans le cadre de son emploi en tant que travailleuse du sexe, s'approche d'un miroir avec Rin pour que celle-ci puisse admirer sa nouvelle coupe de cheveux. À ce moment, le plan se resserre pour ne montrer que leur reflet dans le miroir. Il s'agit du seul moment dans tout le film où nous pouvons voir la fillette sourire. Celle-ci semble spécialement apprécier sa nouvelle apparence et en rigole avec Sayaka, démontrant une fois de plus le développement du lien avec les membres de la famille.

**« Ce n'était pas ta faute si ta mère te frappait. Quand on aime, ce n'est pas ça qu'on fait »**

L'utilisation du gros plan n'est certainement pas banale puisqu'elle contraste avec les échelles de plans retrouvés dans l'ensemble du film. Dans son œuvre générale et aussi dans ce film, Kore-eda semble avoir principalement recours à des plans d'ensemble ou de demi-ensemble. Celui-ci semble vouloir montrer les personnages à l'intérieur de l'environnement dans lesquels ils se meuvent, puisque celui-ci est impliqué dans la construction des personnages. Par exemple, plutôt que d'avoir principalement recours au dialogue pour exprimer explicitement la réalité dans laquelle vivent les membres de la famille, il préfère en dépouiller les dialogues et faire usage de leur environnement, tel que la maison en mauvais état ou la vieille voiture abandonnée, pour informer les spectateurs de leur misère.

Lorsque celui-ci souhaite cependant souligner l'émotion vécue par un personnage, plutôt que de l'isoler avec un gros plan, il a régulièrement recours à la profondeur de champ. De cette manière, la source de l'intensité dramatique de la scène est nette et le reste du cadre est flou. Dans une situation d'isolement au sein d'un groupe, cela permet de mettre en relation l'émotion, soit ce qui est net à l'intérieur du cadre, avec la source de cette émotion, qui est floue. Par exemple, lorsque Osamu est dans le petit autobus pour aller travailler, un plan en demi-ensemble nous présente celui-ci avec ses collègues assis autour de lui. Tous sont silencieux, sauf l'un d'entre eux, en train de discuter au téléphone. Il discute avec ce qui semble être un collègue de travail et lui dit qu'encore une fois, l'un d'entre eux, Koga, a démissionné. Celui-ci dit : « Il ne servait plus à rien dernièrement de toute façon. Si je le revois, je lui pette la gueule ». Tout au long de cette conversation téléphonique, Osamu est au centre du cadre, net, contrastant avec les autres employés, flous, en profondeur de champ. Il boit son café, l'air découragé. C'est à cet instant que nous comprenons mieux la raison pour laquelle il souhaitait constamment se trouver des excuses pour ne pas aller travailler.

Une seconde scène démontre comment Kore-eda emploie les plans d'ensemble pour dramatiser : celle où Hatsue découvre pour la première fois une blessure sur l'avant-bras de Yuri. Alors qu'à l'avant-plan, nous voyons Hatsue observant le bras de Yuri et lui

demandant comment elle s'est blessée, nous voyons Nobuyo nette à l'arrière-plan, observant l'action au loin, l'air inquiète. S'en suit une série de courts plans en demi-ensemble où nous voyons tour à tour les membres de la famille réagir à la situation, avec les autres personnages en profondeur de champ. Plutôt que de faire la mise au point sur l'action principale, celui-ci la fait plutôt sur la réaction des personnages. Bref, Kore-eda, semble plutôt user d'une dynamique particulière entre l'avant et l'arrière-plan afin de dramatiser son récit plutôt que de faire usage des gros plans, réservés pour exprimer de manière littérale le rapprochement entre les personnages.

Il en convient désormais d'analyser l'une des scènes les plus intimes du récit, soit celle où Nobuyo et Yuri se retrouvent à l'extérieur près du feu. Pour se débarrasser des anciens vêtements de Yuri, à la fois pour éviter qu'elle se fasse retrouver et pour effacer les souvenirs d'une époque où elle se faisait maltraiter, elles décident de les jeter au feu. S'en suit un moment particulièrement émouvant, où Nobuyo lui explique que ce n'était pas sa faute si elle se faisait frapper, que sa mère ne savait pas comment aimer. Elle la serre à ce moment très fort contre elle, en versant une larme que Yuri s'empresse d'essuyer. Alors que cette scène nous est présentée en plan rapproché, nous pouvons tout de même apercevoir en profondeur de champ les autres membres de la famille autour qui observent la scène sans bouger ni prononcer un mot. Le gros plan permet de mettre l'accent sur ce moment intime vécu par la mère adoptive et l'enfant, sans toutefois isoler leur relation complètement, puisque l'arrière-plan nous permet ici de souligner la présence et le soutien de la famille entière ainsi que leur participation dans l'élaboration de ce lien précieux.

### **« Un ragout a besoin de temps pour exprimer tous ses parfums; c'est pareil avec les gens »**

Dans les prochaines lignes, je m'attarderai à analyser les scènes de repas dans *Une affaire de famille*. Ce choix n'est pas anodin, le cinéma de Kore-eda offrant une myriade de scènes de repas. Par exemple, dans *Notre petite sœur*, c'est la nourriture qui permet de lier les quatre sœurs entre elles et de les rapprocher après le décès de leur père. En effet, le récit présente au départ trois sœurs, soit Sashi, Chika, ainsi que Yoshino, abandonnées par leurs deux parents suite à leur séparation. Élevées par leurs grands-parents, elles se retrouvent cependant seules suite à leur décès. Peu après le début du film, elles apprennent la mort de

leur père, et c'est à ses funérailles qu'elles rencontreront la fille issue du nouveau mariage de son père, qui se nomme Suzu. Étant en situation conflictuelle avec le reste de sa famille, elle ira habiter avec ses trois sœurs. C'est dans ce contexte que vont se construire de nouveaux liens et que vont se renforcer les liens déjà existants. En buvant le vin fabriqué à partir des fruits du prunier légué par leurs grands-parents, elles se remémoreront de précieux souvenirs à leurs côtés. L'un des moments les plus forts est sans aucun doute lorsqu'elles mangeront avec Suzu au restaurant du coin les poissons préférés de leur père, leur permettant de se reconnecter avec leur père défunt. On dit : « [...] Kore-eda uses food as more than just a narrative device to gather characters around a dinner table. It also lets the sisters create and relive family memories. The repeated presence of food anchors not only the characters, but the film as well [...] » (Hassania, 2016, p.5). Bref, la nourriture est omniprésente dans ce film et possède une fonction ne se résumant pas à la monstration du quotidien puisqu'elle est un élément fondamental au récit en permettant progressivement l'élaboration d'un lien intime avec la nouvelle arrivée dans la famille.

Avant d'analyser l'importance de la nourriture dans *Une affaire de famille*, je tiens à mentionner que Kore-eda n'est pas le seul à exploiter la nourriture de cette façon dans le cinéma japonais, et même plus globalement dans les arts visuels. Comme nous le verrons bientôt, la nourriture occupe une place importante dans le cinéma de Naomi Kawase, et celle-ci l'emploie régulièrement afin de produire des *images haptiques*. Dans le cas du film *Les Délices de Tokyo*, la nourriture devient l'un des éléments les plus fondamentaux du récit en permettant le rapprochement de trois générations. Il est aussi important de mentionner le manga *Le gourmet solitaire* de Jirô Taniguchi, où tout le récit est structuré en fonction des restaurants et des repas que le protagoniste visite et consomme, évoquant par le fait même les souvenirs d'un amour de jeunesse.

Dans le cas d'*Une affaire de famille*, la nourriture possède autant un rôle narratif qu'esthétique en constituant un véritable leitmotiv visuel représentant la construction de l'intime entre les personnages. Dans la première et la seconde partie du film jusqu'à la scène de la plage, on nous présente 11 scènes où l'on consomme de la nourriture. Dans la troisième partie, allant de la scène de la mort d'Hatsue jusqu'à la fin du film, la partie relatant l'effritement du lien du fait de l'intervention policière, nous présente seulement

une scène où l'on en consomme. Cette différence me semble révélatrice ici des intentions de Kore-eda quant à son élaboration d'une esthétique et d'un récit intimiste. C'est à cet égard qu'il me semble important d'analyser brièvement les deux premières scènes de repas du film.

La première, tout de suite après qu'Osamu et Shota ont ramené la fillette à la maison, trace le portrait d'une famille pauvre vivant dans la misère. Il s'agit de la première fois que l'on voit la maison, dans laquelle il y a si peu d'espace que Hatsue se voit contrainte de couper ses ongles d'orteils à table. Le repas dégusté est en fait peu glorieux : il s'agit de nourriture de rue avec des nouilles instantanées. Les ongles d'orteils et les postillons virevoltants d'Hatsue se mélangent ainsi gracieusement avec des bruits de mastications marqués. En plus d'informer le spectateur de la pauvreté des Shibata, cette scène nous permet aussi de nous informer de leur générosité et de leur sensibilité. Ils n'ont pas les moyens de vivre confortablement eux-mêmes. Personne n'a de chambre assignée et le petit Shota doit dormir dans un placard. Pourtant, ils choisiront quand même d'adopter Yuri. Dans la seconde scène de repas, arrivant environ cinq minutes plus tard dans le film, nous pouvons déjà évaluer l'évolution du lien. Alors qu'elle se trouve légèrement à l'écart du reste de la famille au début de la scène, elle se voit intéressée lorsqu'elle aperçoit les boulettes de gluten lui rappelant sa propre grand-mère. Hatsue dès lors lui en servira, l'incluant autour de la table. Finalement, ces deux scènes se trouvent à être représentative de la fonction des deux parties distinctes du récit dont elles font partie : la première permettant de contextualiser et la seconde de raconter le développement de l'intime.

À partir de cette seconde scène de repas, toutes les scènes où sera consommée de la nourriture seront constituées soit d'une confidence personnelle, soit d'un geste ou d'une parole affectueuse envers l'autre. On peut mentionner brièvement en exemple la scène où Aki avoue à Nobuyo avoir des sentiments pour un de ses clients au travail, ou lorsque Osamu et Nobuyo partageront un repas seul à la maison avant de faire l'amour. Ce qui contraste ici avec par exemple *Notre petite sœur* ou *Nobody Knows*, c'est que la nourriture permet en plus d'instituer les rôles au sein de la famille. Alors que Shota, Osamu, et éventuellement Yuri seront responsables d'aller acheter ou voler les ingrédients, Nobuyo et Hatsue seront responsables de leur préparation. Shota pourra de plus établir sa position de

grand-frère envers Yuri : une fois qu'il aura appris qu'elle adore les boulettes de gluten, il lui en volera un paquet, en lui disant qu'un jour, elle aussi sera capable d'en voler.

Ce qui distingue principalement l'utilisation des scènes de repas d'*Une affaire de famille* avec celles de *Notre petite sœur* ou d'*Après la tempête* par exemple, c'est qu'elles ne permettent pas de souligner le lien partagé avec leurs ancêtres puisque les Shibata ne partagent aucun lien de sang. Ce sont ici de nouveaux liens qui sont générés. Bref, au-delà d'une stratégie narrative permettant aux personnages de se regrouper autour de la table, il s'agit ici à la fois d'un leitmotiv visuel et d'un moyen d'exprimer que l'*être ensemble* peut-être suffisant pour constituer une famille. Dans les prochaines lignes, je tiens à analyser la scène de la plage, scène charnière en ce qu'elle réitère l'importance de l'*être ensemble* en plus d'être la toute dernière scène avant le basculement du récit vers le désastre.

## Choisir sa famille

En montage parallèle, nous voyons d'un côté Osamu et Shota jouant dans la mer, Osamu discutant pour la première fois de sexualité avec Shota. De l'autre, nous voyons Aki et Yuri s'amuser en trempant leurs pieds dans les vagues. Par la suite, le cadrage se pose sur Hatsue et Nobuyo assises sur le sable, mangeant les épis de maïs préparés la veille tout en regardant le reste de la famille s'amuser au loin. À ce moment, Nobuyo revient sur une conversation qu'elles avaient eue préalablement, durant laquelle elle lui affirmait qu'elle pensait qu'il était préférable de choisir sa propre famille, que le lien pouvait être plus fort. Hatsue, peu convaincue, lui répond que ça ne pourra pas durer longtemps et qu'il est mieux de ne pas se faire d'attentes. Je reviendrai sous peu sur cette conversation, qui résume avec brio l'une des réflexions les plus fondamentales du film.

Suite à cette conversation, Nobuyo se lève pour rejoindre le reste de la famille. Hatsue, maintenant seule, contemple ses taches de vieillesse, puis admire la famille au loin, en disant, à voix autre, « Merci ». Tout juste après, le nouveau plan nous montre le sujet de son regard en plan d'ensemble, soit la famille entière se tenant par la main en piétinant dans l'eau et en s'amusant. Ce « merci », lourd de sens, se trouve à être ses dernières paroles avant sa mort. Ce sera aussi comme une triste coïncidence les dernières paroles que Kirin Kiki prononcera dans un film de Kore-eda, étant décédée à peine quelques mois avant la



sortie du film à l'étranger. Elle laissera en sa mémoire cette dernière réplique remarquablement émouvante, remerciant sa famille, choisie, et non imposée par le lien du sang, pour l'avoir extirpée de la solitude.

Cette réflexion autour du lien de sang n'est pas seulement présente dans *Une affaire de famille*. Nous la retrouvons dans plusieurs autres films de Kore-eda, tels que *Air Doll*, *Distance*, mais surtout, dans *Tel père tel fils*. La question de la primauté du lien de sang est dans ce dernier l'élément déclencheur du récit. En effet, on y raconte l'histoire de Ryota, un architecte conservateur aisé financièrement, qui découvre que son fils n'est pas biologiquement le sien. Suite à l'accouchement du bébé, une infirmière envieuse de la richesse de la femme de Ryota a échangé son bébé avec un garçon issu d'une famille pauvre. À l'annonce de cette nouvelle émise par l'hôpital, Ryota et sa femme Midori devront prendre une décision difficile, à savoir s'ils acceptent d'échanger leur fils Keita pour leur fils biologique. Cet enjeu pouvant à priori sembler exagéré est plutôt ancré dans une réalité pas si lointaine de celle des Japonais. Par exemple, en 2012, un homme de 60 ans a reçu 371 000\$ de compensation de l'hôpital où il est né puisqu'il s'est fait attribuer la mauvaise famille à la naissance. Sa famille adoptive étant moins aisée financièrement et moins éduquée que ses parents biologiques ayant une éducation universitaire, celui-ci a réussi à obtenir un dédommagement en plaçant la perte d'opportunité que cela a pu lui causer (Masukor 2013, p.51).

La question de Nobuyo concernant la primauté du lien de sang se pose à une époque où l'on observe une montée importante d'un mouvement néonationaliste dans l'archipel. Cette montée s'en trouve exacerbée par les conséquences engendrées par la pénurie de main-d'œuvre qui se fait de plus en plus présente depuis les années 1980, en raison, entre autres, du vieillissement de la population et de la hausse de la popularité des produits japonais (Champagne 2015, p.48). Pour pallier ce problème, le gouvernement s'est tourné vers la main-d'œuvre étrangère, et ce, 30 ans après la France, l'Allemagne et le Royaume-Uni. Cependant, l'immigration se voyait uniquement possible pour les travailleurs qualifiés et pour les *nikkeijin*, c'est-à-dire les descendants japonais venus principalement du Brésil. Le problème venant principalement d'un manque de main-d'œuvre non qualifiée, cette ouverture très restrictive à l'immigration n'a pas su régler le problème. Plus récemment,

en 2013, le premier ministre Shinzo Abe a présenté un plan économique ayant pour objectif d'encourager les femmes à entrer sur le marché du travail de manière à éviter de devoir embaucher de la main-d'œuvre étrangère. Ces démarches ne seraient cependant pas suffisantes : pour empêcher le déclin de la population, le Japon aurait besoin d'accueillir 17 millions d'immigrants entre 1995 et 2050, une moyenne de 343 000 immigrants par année, ce qui est loin du bilan actuel (Blake Willis et Murphy-Shigematsu 2008, p.330). « Malgré cela, les politiques d'immigration japonaises sont inébranlables quant au refus d'une immigration massive, car cette dernière causerait la dilution de la soi-disant homogénéité ethnique et culturelle du pays » (Champagne 2015, p.76). C'est bien dans ce contexte de mondialisation et d'ouverture (certes, très restrictive) à l'immigration que s'observera une montée progressive du néonationalisme. Lorsque l'autrice mentionne l'homogénéité ethnique et culturelle japonaise, elle fait principalement référence au *Nihonjinron*, genre littéraire très populaire présentant des idéologies nationalistes développées au cours du 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. Il s'agit d'un discours où l'on expose les différences et les spécificités culturelles propres au peuple japonais pour tenter d'établir l'identité culturelle au pays. Celui-ci tire par ailleurs ses racines du nationalisme défini par les élites de l'ère Edo (1603-1868) tel que Motoori Norinaga. Selon eux, cette « essence » japonaise serait basée sur le sang, la pureté de la race, la langue et le mystique (Champagne 2015, p.10).

Si les *Nihonjinron* commencent à dater, il s'agit toutefois entre autres de cette idéologie qui a alimenté l'ultranationalisme ayant mené le Japon à la Seconde Guerre mondiale ainsi que le nationalisme d'après-guerre (Champagne 2015, p.10). Dans la période contemporaine, en plus du système d'éducation, les médias sont également influents dans l'homogénéisation relative de ces valeurs sociales et de la pensée (Champagne 2015, p.47). En effet, le milieu médiatique japonais est fortement centralisé : environ 80% des maisons d'édition sont à Tokyo et cinq des journaux les plus populaires sont directement liés aux quatre chaînes télévisées de la *Nippon Hoso Kyokai*, un réseau médiatique financé en partie par le gouvernement fédéral qui comprend, en plus de ses chaînes télévisuelles, trois stations de radio. Le milieu des médias arrive de plus à s'impliquer dans la création de politiques gouvernementales en envoyant des représentants au sein des conseils consultatifs (Champagne 2015, p.47). L'idéologie selon laquelle le

peuple japonais est un peuple unique et homogène s'est en quelque sorte intériorisée, de manière à ce qu'elle se reflète toujours à travers les politiques gouvernementales des dernières années, comme en témoigne la réticence du gouvernement à rendre l'immigration plus accessible.

À une époque où de plus en plus de groupes se radicalisent et font l'apologie d'une pureté de la race, remettre en question la primauté du lien de sang ne m'apparaît pas sans réflexion sous-jacente sur le nationalisme. Dans l'article *Subculture as social knowledge : a hopeful reading of otaku culture* de Brett Hack, on y élabore une étude comparative entre deux sous-cultures, soit la culture *Otaku* et le *netto uyoku* (signifiant « extrême droite d'internet ») une culture présentant une idéologie xénophobe, prônant un retour à l'exclusivisme japonais. Réutilisant la définition du concept de l'espoir élaboré par Hirokazu Miyasaki, il en conclut qu'alors que le mouvement Otaku peut établir un discours proposant de l'espoir pour la jeunesse, le *netto uyoku* présente plutôt tout le contraire, une fermeture, un refus qu'il qualifie d'*hopefulness*. En effet, Miyasaki définit l'espoir « as a cognitive process through which the subject adapts available principles and skills in order to respond to adversity. [...] hope exists in the sustained process of imagination and discussion, the persistent consideration of how problems might be surmounted, how differences might be resolved, or how things might work out » (2016, p.34). Le *netto uyoku*, et de manière plus générale le *wakamono no ukeika* (le mouvement de la jeunesse d'extrême droite), en faisant du révisionnisme historique amenant à légitimer leur xénophobie, refusent les solutions pouvant permettre au Japon de palier à leurs principaux problèmes de société tels que le vieillissement de la population et le manque de main-d'œuvre. La culture Otaku, parallèlement, devient un terreau fertile pour imaginer une nouvelle réalité pour la jeunesse et ainsi alimenter l'espoir.

Si l'on partage la définition de l'espoir de Miyazaki, je considère de manière générale le cinéma de Kore-eda comme étant un cinéma qui permet d'imaginer une société différente, et pourrait même dans une certaine mesure encourager le dialogue au sein d'une communauté de spectateurs. Jean-Dominique Nuttens dit à propos de la scène de bain entre Nobuyo et Yuri : « Ce qui les lie, leurs liens du sang, ce sont les mêmes traces de brûlures qu'elles portent au bras, stigmates de leur vie d'avant, dans de "vraies" familles » (2018, p.

30). Dans le cas d'*Une affaire de famille*, même s'ils ne partagent aucun lien de sang, les Shibata arrivent à se construire, à développer un lien intime entre eux et à survivre, ce qui à mon sens se positionne foncièrement à l'encontre du mouvement nationaliste japonais actuel. Chaque film de Kore-eda, même si tous n'interrogent pas systématiquement le lien de sang comme *Tel père tel fils* et *Une affaire de famille*, racontent l'histoire d'êtres tentant de s'adapter face à l'adversité. Si plusieurs considèrent le cinéma de Kore-eda comme étant un cinéma où les enjeux sont centrés sur la famille et la mort, il s'agirait plutôt d'un cinéma où l'on observe comment les personnages s'adaptent face à la mort ou aux conflits familiaux. Dans *Nobody knows* par exemple, l'abandon progressif de la mère n'est pas l'intérêt principal du film. Il s'agit plutôt des stratégies de survie de l'ainé de la famille face à l'abandon de la mère. Chaque film présente un événement ou une situation tragique, agissant en tant qu'élément déclencheur du récit, puis le reste du film présente dès lors les stratégies d'adaptation des protagonistes.



Fig. 3 : Selon Nobuyo, le lien de sang n'est pas garant d'un lien fort.

## Un cinéma du désastre

« Les désastres viennent au monde par en haut » (Mizuta Lippit 2016, p.1). Le mot *désastre*, provenant du latin *astrum* (astre, étoile, planète), désigne quelque chose d'imprévisible et d'incontrôlable (<http://www.larousse.fr>, sous « désastre »). Désignant les dégâts engendrés par une catastrophe, le désastre détruit toute possibilité d'un futur, qu'il suspend dans la passivité du désastre. Si après la catastrophe, les personnages de Kore-eda arrivent généralement à rebâtir de nouvelles relations (voir par exemple *Après la tempête*, *Notre petite sœur*, *Nobody Knows*), la catastrophe ici arrive à détruire les relations qui s'étaient jusque-là déployées devant nos yeux. En effet, c'est le décès d'Hatsue qui provoque le désastre, sa mort attirant l'attention des autorités sur la famille Shibata. Devant vivre en marge de la société en raison d'un manque de ressources, la famille a dû développer un système d'interdépendance pour survivre. La mort d'un membre de la famille engendre nécessairement une perte énorme. Une perte humaine, bien entendu, mais aussi matérielle, économique, ce qui en fait un désastre à plusieurs échelons. Et comme la sépulture ne peut se donner en marge de la société, c'est aussi cette mort qui rendra le mode de vie de la famille visible aux autorités.

Suite à la scène de la plage, émouvante, où l'on peut finalement voir la famille profiter du temps ensemble dans un grand espace ouvert —contrastant avec l'aspect cloîtré de la maison— s'amusant pour l'une des rares fois dans le film, l'on assiste à la découverte du corps d'Hatsue, chamboulant le ton du film. Lorsque le père réalise qu'Hatsue ne se réveille pas, celui-ci agrippe le téléphone, appelle une ambulance, et Nobuyo lui enlève le téléphone des mains en lui rappelant qu'ils ne peuvent pas appeler une ambulance dans cette maison. Effectivement, il s'agit de la maison d'Hatsue dans laquelle la famille vit en cachette pour ne pas perdre l'argent de sa pension. Appeler l'ambulance impliquerait dès lors à la fois la découverte de leur vie dans la maison, mais surtout la découverte de la petite Yuri, maintenant déclarée disparue par les autorités. C'est ce pour quoi ils décideront eux-mêmes d'enterrer la femme sous la maison, précisant par le fait même à Shota qu'il n'a jamais eu de grand-mère.

Malgré leur pauvreté, les Shibata s'en sortaient jusque-là assez bien : avec la pension de vieillesse d'Hatsue, le revenu de Noburo et d'Aki, ainsi que le vol à l'étalage,

ils pouvaient généralement subvenir à leur besoin de base ainsi que se construire une vraie famille, malgré l'absence de lien de sang. Cependant, la mort d'Hatsue viendra non seulement chambouler la dynamique familiale, mais la perte de la pension de vieillesse amènera les Shibata à voler davantage. Les forces de l'ordre se verront intervenir dans cette partie du film, Shota se faisant coincer en train de voler des oranges dans un supermarché. S'étant blessé lors d'une chute en tentant de se sauver des employés du supermarché, Shota se retrouvera à l'hôpital. Lorsque Nobuyo et Osamu vont s'y rendre pour aller y récupérer Shota, la police les avise qu'ils devront cependant se rendre au commissariat avant de pouvoir repartir avec lui. Feignant une urgence pour pouvoir se sortir de la situation, les deux parents retournent à la maison, laissant ainsi Shota seul à l'hôpital. Ils tenteront par la suite de rapatrier les autres membres de la famille afin de se sauver avant l'arrivée de la police, mais ils ne parviendront finalement pas à s'enfuir.

Ainsi s'amorce un montage parallèle où l'on assiste à l'interrogatoire des policiers avec chacun des membres de la famille. C'est dans ce contexte qu'ultimement, la police arrivera à affaiblir le lien qui les unit en insérant le doute quant à l'authenticité de leur relation. Ils tenteront de convaincre chacun des personnages des mauvaises intentions des autres afin de leur faire réaliser que leurs actes étaient criminels. Ils disent à Shota que le reste de la famille était prête à l'abandonner pour éviter de se faire arrêter. Ils disent à Nobuyo que les enfants ne l'ont jamais considérée comme une mère, puisqu'elle ne peut l'être qu'une fois où elle aura accouché, ce qu'elle ne peut faire étant infertile. Ils essaient de la convaincre que le kidnapping de la jeune fille était en fait un acte de jalousie envers la vraie mère biologique, qu'il n'y avait dès lors pas nécessairement d'amour et d'attachement entre elles. La petite Yuri, quant à elle, est forcée de retourner vivre avec sa famille biologique, et ce, malgré les violences qu'elle lui fait subir. Une scène nous montre par ailleurs bel et bien que la situation n'a pas évolué : refusant de s'excuser après avoir touché une blessure sur le visage de sa mère qu'on l'on suppose infligée par son père, sa mère lui demande de venir près d'elle en lui promettant de lui acheter de nouveaux vêtements. Après avoir vu la scène de magasinage où Yuri avait peur de se faire battre parce qu'on lui donnait un maillot, cette scène rappelle la stratégie de sa mère pour battre la petite. L'on suppose dès lors que rien n'a changé et qu'elle devra recommencer à subir la violence de ses deux parents. Cette séquence nous démontre dès lors à la fois que le lien

de sang n'est pas garant d'un lien fort et que les représentants de l'État n'arrivent pas à rétablir l'ordre tout en préservant l'intime.

Bien qu'il ne s'agisse pas du devoir de la police de s'assurer de préserver les relations intimes, Foessel insiste sur le fait que les conditions de réalisation de l'intime reposent en grande partie entre les mains des institutions étatiques (2008, p.88) et qu'il serait à leurs charges de garantir que de tels liens puissent se déployer (2008, p.140). Au nom de la loi, la police a dû empêcher les contacts entre Yuri et le reste de la famille Shibata pour la rapporter à sa mère biologique, sans investiguer davantage la situation familiale qui a rendu possible en premier lieu la disparition de la fillette. Avait-elle fugué? Est-ce que les Shibata seraient venus jusqu'à sa maison pour la kidnapper? Pourquoi était-elle sans surveillance? Et surtout, pourquoi est-ce que ses parents biologiques n'ont jamais contacté la police suite à sa disparition? S'ils ont décidé de retourner Yuri à ses parents biologiques, c'est possiblement parce que la protection des enfants relève de la responsabilité de la famille avant tout et non pas de l'État. L'histoire que met en scène Kore-eda relève d'un phénomène contemporain moins marginal que l'on pourrait le croire :

A culture supremely protective of its family rights and privacy, it has been slow to explore the extent of problems that occur within the boundaries of the family. The belief in *shinken*, the parent's right and their duty to protect the child, is so strong and culturally ingrained that most outside authorities are not yet convinced that they have an obligation to intrude into the family that fails to adequately meet the need of children or violates their rights (Segal 2004, p.386).

Pour cette raison, pendant plusieurs décennies, la récurrence de la violence infantile était difficilement quantifiable au Japon. La situation a cependant reçu l'attention des organisations professionnelles et des médias depuis la moitié des années 2000, et est dorénavant reconnue en tant que problème (Segal 2004, p.386). Dans la situation qui nous intéresse, le sort tragique de la fillette pourrait être la conséquence de la valeur excessive que les policiers ont accordée au lien de sang, les dissuadant de faire intervenir les services sociaux et de mener une enquête plus approfondie.

## Échouer à protéger l'intime

« Un monde sans intimité est un monde où les réserves de protestation s'amenuisent » (Foessel 2003, p.17) *Une affaire de famille* le démontre bien : il s'agit dans ce cas-ci d'un parfait exemple des conséquences négatives engendrées lorsque l'intime est relégué au privé, comme argumente Foessel dans *La privation de l'intime*. Je souhaite en premier lieu dans les prochaines lignes rappeler brièvement la réflexion de Foessel avant d'analyser comment il est possible de croire que la privatisation de l'intime est ici la cause du sort tragique des Shibata, avant finalement de procéder à une analyse formelle afin de démontrer comment Kore-eda parvient à la mise en forme du désastre.

Comme je l'avais mentionné en première partie de ce mémoire, Foessel présente le privé comme étant un choix de ce que l'individu (qu'il qualifie d'individu propriétaire) décide de retrancher complètement du domaine public. Depuis l'avènement du droit à la vie privée amené par le libéralisme, on assure la sécularisation de la vie privée du monde social. Quant à l'intime, il s'agit de ce qu'un individu décide de retrancher de l'extérieur, mais celui-ci n'est pas l'individu propriétaire dans la mesure où il s'agit d'un échange entre deux individus, d'une relation, et non pas d'une possession, ce qui nécessite dès lors une ouverture au monde, l'empêchant d'être complètement en marge du social. Foessel mentionne que « l'intime n'est donc pas tant la fuite hors du monde qu'une manière de se rapporter à lui sur un autre mode que celui de l'adhésion naïve » (2003, p.71). L'intime permet en effet à un individu d'élaborer sa propre expérience subjective du monde, ce qui en soit nécessite une forme de liberté, d'où l'intrication entre l'intime et la démocratie. L'avènement du libéralisme a cependant engendré ce qu'il qualifie de privatisation de l'intime, en reléguant l'intime hors de la compétence sociale à cause de l'avènement du droit à la vie privée qui fait en sorte que l'on pense désormais l'intime en termes de droit de l'individu.

*Une affaire de famille* nous présente dès le début six personnages en mal d'intime. Nobuyo est victime de violence conjugale et est infertile. Osamu souhaite avoir un fils, mais il ne peut avoir d'enfant avec son actuelle compagne. Aki s'est enfuie du logis familial parce qu'elle était trop malheureuse avec sa famille. Hatsue a quant à elle peur de vieillir et de mourir seule. Shota, qui a été retrouvé seul habitant dans la carcasse d'une voiture



abandonnée n'a plus de lien avec sa famille biologique. Et il y a finalement Yuri, enfant victime de violence physique et verbale de la part de ses parents. L'effritement du lien qui les unit est on ne peut plus désastreux parce que cela les prive de toute ressources. Akira Mizuta Lippit, dans son article *À la place du désastre : Le médium cinématographique d'Hirokazu Kore-Eda*, reprend la définition que Maurice Blanchot dresse du désastre dans *L'écriture du désastre* (1980) ou celui-ci agit toujours comme rappel d'un désastre passé. Dressant une analogie entre les désastres accablants les personnages de Kore-eda et les désastres naturels, il dit :

[...] chaque désastre est également un retour, le retour du désastre qui a déjà eu lieu sur Terre et que la terre réprime, contient. Le désastre en tant qu'évènement est également la mémoire du désastre, de ce désastre même, celui qui se déroule à l'instant présent (2016, p.84).

Si la mort d'Hatsue est aussi tragique, c'est bien parce qu'elle fait écho au meurtre de l'ancien mari de Nobuyo, qu'elle avait dû enterrer elle-même avec Osamu, tout comme c'est le cas avec Hatsue. C'est dans le cadre de ces scènes d'interrogatoire que nous est révélé à la fois le passé criminel de Nobuyo et son infertilité. À la veille de l'éclatement complet de la famille, chaque personnage se voit revivre les événements les ayant menés à la solitude.

Alors qu'ils souhaitent être ensemble pour se guérir des maux du passé, l'État les en empêche. Considérant leurs difficultés financières et le fait qu'ils ne partagent pas de lien de sang, les Shibata n'ont pas de ressources sur lesquelles s'appuyer pour se guérir mutuellement et mener le mode de vie souhaité. Comme plusieurs scènes sur le lieu de travail des Shibata en témoignent, les conditions de travail sont pénibles, voire parfois inhumaines. Alors que de son côté, Osamu travaille dans un milieu violent, Nobuyo se voit perdre son emploi simplement parce qu'elle était l'une des salariées les mieux payées et que l'entreprise devait resserrer sa masse salariale. La fraude et le vol leur paraissent la voie la plus simple pour mener une vie hors de la pression et de la cruauté du monde du travail qu'ils connaissent. C'est dès lors ce manque de ressource qui semble les encourager à vivre en marge des lois.

À cet effet, la situation vécue dans le film fait écho à la société japonaise actuelle, considérant que la précarité financière est devenue l'un des phénomènes les plus

préoccupants depuis les années 1990. Pendant cette décennie, la population a vu la quantité de sans-abris ainsi que le taux de chômage doubler. Malgré les promesses amenées par les politiques néolibérales du début des années 2000, la situation semble peu s'améliorer. Selon une enquête de l'OCDE datant de 2008, même si le Japon est considéré comme étant l'une des plus grandes puissances économiques mondiales, il possède l'un des plus forts taux de pauvreté au sein des pays développés, devancé seulement par les États-Unis (Malinas 2008, p.57). Afin d'éviter d'augmenter davantage les dépenses gouvernementales en sécurité sociale, la pensée dominante dans les années 1990 voulait que la pauvreté relève de la responsabilité personnelle des individus et de sa famille. Même si dans les années 2000 ont émergé plusieurs mouvements militants soulignant la responsabilité gouvernementale, voire plus largement des politiques économiques (Malinas 2008, p.57), la situation ne semble toujours pas s'améliorer puisque les ressources pour les personnes pauvres et les sans-abris reposent principalement sur les entreprises à but non lucratif et sur la famille. (Haddad, 2012, p.43) Dans une situation comme celle des Shibata où il est impossible de recourir au soutien financier de la famille biologique, la précarité devient beaucoup plus difficile à éviter. Comme nous avons vu précédemment avec le cas du kidnapping de Yuri, la décision de la police de la ramener à sa famille biologique semble avoir été motivée par une valorisation excessive du lien de sang. Dans ce cas-ci, il s'agit davantage d'un problème relevant du système en lui-même, où la famille biologique a un net avantage en termes de ressources et de droits par rapport à une famille reconstituée. Il ne s'agit dès lors non pas seulement d'une valorisation d'un point de vue social, mais bien aussi d'un point de vue systémique.

Même si pendant quelques instants il était possible de croire à la pérennité de leur vie familiale, ils se font malheureusement forcer l'intrusion des représentants de la loi. C'est en ce sens que l'on voit comment le film présente l'intime comme étant un exercice découlant de la liberté : les Shibata n'avaient d'autres choix de suivre la voie du crime pour, grâce à leurs liens intimes reconstitués, vivre leur propre expérience subjective. De plus, le rôle de la police ici est de reléguer l'intime au privé, non seulement en tentant d'affaiblir les liens qui les unissent, mais aussi en forçant Aki et Yuri à retourner dans leur famille respective. La vie familiale appartenant au domaine du privé (en raison d'une quasi-

sacralisation du lien de sang), le fait qu'Aki soit malheureuse ou que Yuri se fasse frapper relève du privé et demeure dès lors hors du champ de vision de l'État.

Si l'on se fie à la logique de Foessel, on pourrait penser que cette histoire aurait été différente dans un univers diégétique où l'on aurait intégré une démocratie sensible, c'est-à-dire un système démocratique où il serait essentiel de s'assurer de la validité et de l'importance des liens affectifs, qui devraient être considérés comme étant essentiels. C'est ainsi que l'on peut reconnaître l'affinité que Kore-eda affirme en entrevue entretenir avec le cinéma de Ken Loach : « Il y a de la colère chez Kore-eda, face à une société qui supporte mieux le mal qu'on fait aux enfants derrière les murs opaques des maisons que la vie en marge de ceux qui ne restent pas à la place qu'on leur assigne » (Nuttens 2018, p.30). Face à l'échec de l'État à rétablir réellement l'ordre, nous nous retrouvons vers la fin du film avec des personnages seuls, incapables de restaurer leur lien. Dans les prochaines lignes, je verrai comment se manifeste esthétiquement le désastre, c'est-à-dire l'effritement du lien.

## **L'esthétique du désastre**

Pour cette analyse formelle, je soulèverai trois principaux procédés utilisés pour représenter le désastre, soit le champ/contre champ, la voix hors champ ainsi qu'une utilisation de cadrages typique du cinéma de Yasujirô Ozu, clin d'œil à son cinéma et aux tensions familiales qui le caractérisent.

Lors de mon analyse de la seconde partie du film, j'ai soulevé le fait que Kore-eda priorisait généralement les plans d'ensemble aux plans plus rapprochés pour filmer l'action, sauf lorsqu'il était question d'une scène intime, où l'utilisation d'une échelle de plan plus rapprochée permettait de filmer deux personnages au sein d'un même plan afin de représenter spatialement leur proximité. Contrairement à cette seconde partie, la troisième partie a recours de manière plus systématique au champ/contre champ pour filmer les dialogues plutôt que le plan d'ensemble ou de demi-ensemble pour ce qui me semble être deux raisons distinctes. Premièrement, Kore-eda avait l'habitude de filmer les dialogues de la famille en plan d'ensemble, sauf lorsqu'ils se retrouvaient uniquement en pair, comme lors du dîner entre Aki et Hatsue, où la discussion est filmée en champ/contre champ. Puisque les scènes n'impliquent généralement jamais plus de deux Shibata à la fois ou bien de personnages extérieurs à la famille, nous retrouvons beaucoup plus de champ/contre

champ pour les dialogues. Deuxièmement, il me semble que d'un point de vue esthétique, ces champs/contre champs, filmés en plan rapproché, permettent de souligner l'isolement progressif des personnages et leur détachement du reste de la famille.

Cette troisième partie est principalement composée ainsi : après la mort d'Hatsue, Shota fait graduellement face à un dilemme moral le confrontant à son père. Alors que ce dernier lui répétait que de voler était acceptable à condition que ces objets n'appartiennent à personne, il se met à piller une voiture dans un stationnement pour voler un sac à main. Shota n'approuvant pas cet acte, demande l'avis de sa mère, qui n'ose désapprouver directement les vols d'Osamu, mais précise toutefois qu'il est toujours mieux de voler un commerce, à condition de ne pas le mener à la faillite. Retrouvé seul avec Yuri, Shota se retrouve face au petit magasin où lui et elle se retrouvaient régulièrement pour voler, et remarque que le magasin est maintenant fermé, ce qui le pousse à se demander s'il a fait faillite et à remettre en perspective ce que son père adoptif lui a enseigné, et même dans une certaine mesure le lien qui les unit, puisque celui-ci gravitait autour de l'enseignement du vol. Après l'arrestation et les interrogatoires qui vont s'en suivre, Nobuyo sera celle qui devra aller en prison, étant accusée de kidnapping, de disposition de cadavre, et peut-être même de meurtre à en croire les extraits d'enregistrements de reportages télévisés. Osamu de son côté demeure libre, et se trouvera finalement une nouvelle demeure dans laquelle il invitera Shota à venir passer une soirée.

Même si Shota ne réside plus avec Osamu à ce moment, il a tout de même été capable de le rejoindre afin d'aller à la pêche ensemble et de partager leur traditionnel repas de nouilles instantanées et de croquettes. La journée et la soirée se déroulent plutôt bien. Osamu semble bien installé dans sa nouvelle demeure, ils passent un bon moment à jouer dans la neige à l'extérieur, fabriquent un bonhomme de neige ensemble, et Shota accepte même de passer la nuit chez lui. Or, une fois venue l'heure de dormir, Shota ose l'interroger sur ce que les policiers lui avaient mentionné : avait-il réellement essayé de se sauver de la maison sans même penser à venir le chercher à l'hôpital? À cette question, Osamu lui répond que c'était effectivement le cas, et qu'à partir de maintenant il ne devrait plus jamais le considérer comme étant son père.

C'est ainsi que l'on constate comment l'une des relations les plus fortes du film n'a pu survivre à l'intervention forcée de l'État. Il faut préciser que le lien entre Shota et Osamu avait déjà commencé à être remis en cause depuis que Shota n'arrivait plus à suivre ses enseignements. Cependant, cette séquence permet de comprendre que l'affection qu'ils ont l'un envers l'autre semblait bel et bien réelle, et non pas seulement circonstancielle. Même si Shota est dorénavant pris en charge, et donc que ses besoins de bases sont désormais comblés, il a tout de même ressenti le besoin d'aller passer du temps avec Osamu. De son côté, Osamu s'est laissé convaincre par l'État de sa mauvaise influence sur Shota et semble dès lors avoir sacrifié ses propres besoins affectifs pour le bien-être du garçon. Dans la mesure où Osamu aurait accès à des ressources pour le sortir de la spirale du vol, aurait-il réellement continué à voler? C'est en ce sens que je considère que l'État a une responsabilité importante dans l'effritement de ce lien. Peut-être n'empêche-t-il pas directement les deux de se voir (par le biais d'une ordonnance restrictive par exemple), mais les crimes commis par Osamu sont la conséquence de la pauvreté dont il est incapable de se sortir même en occupant un emploi.

La séquence où Shota rend visite à Osamu me semble intéressante à analyser dans la mesure où elle appuie mon hypothèse quant à une utilisation du cadrage pour isoler les personnages. Au début de la séquence, lorsque Shota et Osamu pêchent ensemble, puis par la suite, lorsqu'ils jouent dans la neige ensemble, Kore-eda emploie le plan d'ensemble de manière à les voir interagir dans le même cadre. Or, la situation se complique lors de la scène du lit. Alors que le premier plan nous présente les deux têtes cotes à cotes sur l'oreiller, au moment où Osamu prononce les paroles : « à partir de maintenant, je ne suis plus ton père », on nous les présente individuellement en gros plans, Shota tournant le dos à la caméra. Un plan de transition situé entre la scène du lit et la scène où Shota prend l'autobus nous montre le bonhomme de neige qu'ils ont fabriqué la veille fondant sous les rayons du soleil, soulignant que ces moments précieux passés ensemble appartiennent résolument au passé.

Par la suite, lorsque les deux attendent l'autobus, même s'il s'agit d'un plan d'ensemble, Shota refuse d'échanger un seul regard avec Osamu, et lui explique la raison pour laquelle il s'était fait arrêter par la police. À ce moment, Shota lui dit qu'il a fait exprès

de se faire voir en train de voler afin d'attirer l'attention des autorités pour avoir des chances de se sortir de l'emprise de la famille. Dans les faits, la scène nous montre bien que Yuri était sur le point de se faire surprendre en train de voler, et que Shota a fait exprès d'attirer l'attention des employés de l'épicerie pour la protéger. Considérant les paroles blessantes qu'Osamu a prononcé la veille, ce mensonge pourrait constituer une forme de vengeance, mais il permet surtout à Shota d'attester son autonomie. Osamu observe par la suite Shota entrer dans le bus, mais les fenêtres fumées l'empêchent de bien le voir, son propre reflet étant plus visible que la silhouette de Shota. Il essaie de courir pour suivre l'autobus, espérant pouvoir échanger un dernier regard avec celui qu'il appelait il y a si peu de temps son fils, mais sans succès. Il est désormais trop tard pour avoir une quelconque prise sur Shota. La caméra nous amène par la suite à l'intérieur de l'autobus, de dos à Shota, en gros plan, où l'on voit en profondeur de champ Osamu s'éloigner de plus en plus. C'est seulement une fois qu'il disparaît entièrement du cadre que Shota se retourne, question de le regarder une dernière fois, en s'assurant toutefois de ne pas échanger de regards.

On peut dès lors en conclure qu'en plus de la prépondérance de plans où Shota ou Osamu sont isolés dans un cadre, le peu de plans d'ensemble ne nous montre pas d'échanges de regards, réduisant les efforts d'Osamu à des échecs. En plus de cette séquence, je considère important de faire un retour sur les scènes d'interrogatoires, mais en me consacrant cette fois-ci sur une analyse de la forme, puisque celle-ci semble contraster avec le reste du film. Ces scènes sont construites de cette manière : les agents et le personnage interrogé se retrouvent face à face dans une pièce, et ils sont filmés individuellement, en champ/contre champ. Cela contraste avec le reste du film pour trois raisons : il y a bien entendu en premier lieu la prépondérance de l'utilisation du gros plan au sein d'une même séquence. En second lieu, il y a l'utilisation de la voix hors champ. En effet, mis à part les sons ambiants entendus lorsque les personnages se trouvent dans un lieu public ou les très rares fois où une musique est insérée au montage, les sons sont généralement émis par les personnages à l'intérieur du cadre. Dans cette séquence, même s'il s'agit d'une mise en scène en champ/contre champ, la majorité des répliques de la police seront hors champ puisque la caméra montre de manière très insistante le visage du personnage. Finalement, c'est cette même insistance qui, je pense, crée le plus grand

contraste, non seulement avec le reste du film, mais aussi avec le cinéma de Kore-eda de manière plus générale. Celui-ci n'a pas l'habitude d'avoir recours au gros plan pour dramatiser, comme il est généralement d'usage dans le cinéma hollywoodien. Le drame nous est habituellement présenté sans être souligné à outrance; ni explicitement dans les dialogues, ni explicitement dans les expressions des personnages. Il s'exprime plutôt de manière tacite à travers les sous-entendus, à travers la position des personnages les uns par rapport aux autres dans l'espace, à travers un jeu de regard. Cette habitude est ici brisée en mettant directement l'accent sur les émotions exprimées par les visages, suscitées par les paroles et les questions de la police. Ces passages sont parfois difficiles à regarder : alors que la policière accuse Nobuyo d'avoir kidnappé la petite par jalousie, elle lui dit qu'elle ne sera jamais mère parce qu'elle ne peut donner naissance à un enfant. Elle lui fait remarquer que ni Shota ni Yuri l'ont déjà appelé « maman ». Pendant ce temps, le cadre est fixé sur elle, visiblement troublée, essuyant ses larmes, pendant une durée d'environ deux minutes.



Fig. 4 : La longueur et la fixité du plan font écho au regard accusateur de l'agent.

Soit, on observe et insiste sur les émotions, mais ces plans arrivent de plus à fabriquer un regard accusateur. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un plan subjectif de la policière, la durée du plan, le regard de Nobuyo se situant presque sur l'axe des 180 degrés ainsi que la présence en voix hors champ de la policière en génère l'impression.

Ce type de plan très particulier rappelle à plusieurs égards la manière avec laquelle Yasujirô Ozu filmait les dialogues entre ses personnages. Ceux-ci étaient généralement filmés à ras le sol, le visage au centre du cadre, avec le regard dirigé près de l'axe, ce qui pouvait parfois donner l'impression qu'ils regardaient vers la caméra. Je précise d'emblée que ces plans sont assez différents de ceux employés dans *Une affaire de famille*, mais certains éléments clés tels que la direction du regard ainsi que la position du visage au sein du cadre permettent certainement de tracer des similitudes. Chez Ozu, ces plans, généralement insérés dans un champ/contre champ, ont comme conséquence de fragiliser l'immersion du spectateur. Le fait que le personnage se trouve au milieu du plan brise l'illusion de l'axe des 180 degrés, et la faible proportion de plans d'ensemble complexifie la construction de l'espace pour le spectateur. En plus du regard semblant être dirigé vers la caméra, ce plan permet d'attirer l'attention sur le dispositif du cinéma.

Chez Kore-eda, nous retrouvons peu cet effet de distanciation, puisque l'abondance de plans d'ensemble nous permet généralement de bien situer les personnages dans l'espace avant le début de leur discussion. De plus, ces plans chez Ozu ne provoquent pas ce même ton accusateur. Dans *Une affaire de famille*, ceux-ci sont systématiquement employés lorsque le personnage est accusé d'un crime, soit pendant l'interrogatoire avec la police, ou lorsque Nobuyo se fait convaincre par sa collègue d'abandonner son poste au travail pour éviter qu'elle ne révèle à la police qu'elle a kidnappé Yuri. Cependant, la référence aux films d'Ozu est tout de même assez évidente pour briser l'immersion. Ce choix de cadrage atypique pourrait se justifier par une filiation d'un point de vue thématique avec ces films. En effet, tel que mentionné précédemment, pratiquement tous ses films traitent de conflits familiaux, et ceux réalisés autour des années 1930, tels que *Gosses de Tokyo* ainsi que *Le chœur de Tokyo* (1931) traitent respectivement de la perte d'emploi et de la peur de la perte d'emploi, faisant écho à la réalité des Shibata. Bref, bien que ces plans ne possèdent pas la même fonction que dans les films d'Ozu, ils peuvent rappeler au spectateur le désordre et les conflits *ozurien* et ainsi contribuer à l'élaboration d'une esthétique du désastre.

En somme, s'attarder à la construction de l'intime d'un point de vue formel dans *Une affaire de famille* nécessite aussi de s'intéresser à sa destruction, le film racontant



comment se forment les liens en même temps qu'il en souligne la précarité. Alors que les films précédents de Kore-eda nous présente comment les personnages arrivent à survivre après la catastrophe, généralement représentée par la mort d'un proche, *Une affaire de famille* nous place entre deux désastres, la première moitié du film narrant la résilience de ses personnages :

I'm not so interested in death itself, as the survivors of a loss who face what remains. To me, the image of people confronting the death of loved ones can be beautiful. They have to face death in order to continue living. They have to decide whether to keep memories once shared or to erase the past (Paletz cité dans Park 2011, p.55).

Bien que les personnages arrivent ici à s'adapter à leur nouvelle réalité dans la première moitié du film, il s'agit d'une des fins les plus tragiques du répertoire du réalisateur, rappelant la fin de *Nobody Knows*. Si la négligence de la mère engendre la mort de Yuki, c'est ici la négligence du système néolibéral, son manque de sensibilité à l'égard de sa population en crise qui est à l'origine de la violence que devra subir Yuri. Ce manque de sensibilité est ainsi souligné par l'ambivalence que Kore-eda crée quant à la légitimité de cette famille :

Si on découvrait cette famille au moment où elle vient d'être arrêtée, on risquerait d'avoir la même position de rejet et de jugement que la police. On serait tenté de les mettre à l'écart, au ban de la société. Le fait d'avoir vu le film, d'avoir partagé avec eux cette expérience permet de saisir l'écart entre la sentence judiciaire, ou même le regard que l'opinion publique porte en général sur ce type de famille, et la réalité émotionnelle des personnages. Créer ce tiraillement chez le spectateur, c'était précisément mon intention, même si elle est un peu perverse (Goudet et Niogret 2018, p.3).

C'est en ce sens que de filmer la vie des Shibata, de s'intéresser au mode de vie des personnes marginalisées nous permet en tant que spectateur d'imaginer le nombre d'injustices engendrées par la privatisation de l'intime. *Une affaire de famille* est à cet égard l'un des films de Kore-eda les plus engagés en lui permettant de renouer avec ses premiers documentaires télévisuels, moins d'un point de vue formel que d'un point de vue politique.

## Conclusion du chapitre

Mon objectif de départ était d'analyser la mise en forme des indices de l'intime que Kore-eda développe à l'aide des outils propres au cinéma afin de montrer l'élaboration du lien intime entre ses personnages. Or, se concentrer sur le relationnel n'a fait que nous révéler son intrication avec la démocratie, avec la liberté. C'est en se créant un mode de vie marginal que les Shibata arrivent à développer une famille, puisque l'univers diégétique dans lequel l'action se retrouve (étant ici une représentation réaliste du Japon contemporain) ne peut leur accorder la liberté nécessaire, comme en témoigne parfaitement la dernière scène du film, où la petite est de nouveau enfermée sur le balcon de sa maison familiale, essayant de grimper sur une boîte afin de pouvoir observer le monde extérieur.

C'est ainsi qu'*Une affaire de famille* se termine, une finale crève-cœur, à laquelle nous aurions préféré ne jamais devoir faire face. La situation du film nous place dans une situation bien pire que celle qui nous était présentée au début du film, le sort de Shota étant peut-être l'exception. Peut-être a-t-il perdu sa figure paternelle, mais il vit maintenant avec plusieurs autres enfants et peut aller à l'école avec ceux de son âge. Il s'agit, soit, d'une fin qui fait mal, mais selon la définition de l'espoir de Hirokazu Miyazaki, cette fin ne serait dépourvue d'espoir dans la mesure où le film ouvre sur de nouvelles possibilités, il se permet d'imaginer une communauté qui n'est plus basée uniquement sur le nationalisme, mais bien sur le *vivre-ensemble*. Il y a nécessairement un risque impliqué dans le mode de vie marginal des Shibata puisqu'il ne se conforme pas au dispositif familial<sup>3</sup> japonais, ce pour quoi l'État déploiera des mesures de contrôles afin d'intégrer les personnages aux institutions, telles que la prison pour Nobuyo et l'école pour Shota. Cependant, pendant quelques instants, le film nous a permis d'envisager un dénouement différent, une possibilité de l'intime, une possibilité de restaurer un sentiment de communauté. Peut-être n'y a-t-il plus d'espoir pour la famille Shibata, mais l'élaboration d'une *démocratie sensible* ou encore d'une forme d'aide sociale moins familialiste deviendrait source d'espoir pour sa communauté de spectateurs.

---

<sup>3</sup> Voir Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* P.8

## Chapitre #4 : Analyse de *Naissance et maternité* de Naomi Kawase

### À propos du cinéma de Naomi Kawase

Dans une industrie principalement masculine où les femmes réalisatrices peinent à obtenir la visibilité escomptée, Naomi Kawase semble être une des rares exceptions. Ayant une certaine notoriété à l'international depuis que son premier long métrage de fiction *Suzaku* (1997) a remporté la caméra d'or à Cannes, Kawase a su ainsi devenir une figure emblématique du cinéma japonais contemporain aux côtés de Kore-eda. Reconnue à ses débuts pour ses documentaires personnels tournés en 8 mm tels que *Embracing* (1992) et *Katatsumori* (1994), elle a su rapidement affirmer son style intimiste, où elle se place elle-même en tant que figure principale. C'est à cet égard que parler des débuts de Kawase revient à parler de son histoire personnelle. Née dans la ville de Nara, elle a su nous présenter les membres de sa famille, de son voisinage, ainsi que son environnement, avec une attention toute particulière sur la faune et la flore qui l'entoure.

Malgré le fait que ses premiers films aient une apparence de film amateur, Kawase a bel et bien étudié en arts visuels, ayant été formée à l'École de photographie d'Osaka (Mes et Sharp 2005, p.229). Elle y a découvert le format 8mm, qui deviendra caractéristique de ses premières œuvres. En entrevue avec Mitsuyo Wada-Marciano, Kawase admet avoir eu de la difficulté dans les premières années de sa carrière à plaire à la fois au public et aux critiques :

Some critics have dismissed her work as "facile" because of her focus on her close family, and some have criticized her films for "lacking social consciousness" because she is preoccupied with her own identity and personal family problems (Wada-Marciano 2012, p.63).

C'est seulement une fois qu'elle se lancera dans le long métrage de fiction qu'elle va attirer davantage l'attention du public et des critiques.

Kawase n'a pour autant jamais abandonné ses autres projets malgré le succès que lui ont apporté ses longs métrages de fiction. Jusqu'en 2012, sur son site internet, Kawase présentait son œuvre sous forme d'arbre, où chaque branche représentait une direction spécifique de création. On y retrouvait entre autres le long métrage de fiction, le

documentaire, le documentaire personnel, les programmes télévisés et autres (Wada-Marciano 2012, p.63).

*Naissance et Maternité*, le film sur lequel je vais principalement m'attarder dans le cadre de cette analyse, semble à priori suivre la tendance du début de sa carrière en tant que documentaire personnel. Au début du film, on nous place dans une situation similaire au film *Katatsumori* en explorant la relation que Kawase entretient avec celle qu'elle appelle sa grand-mère : « Pourquoi m'as-tu adoptée? » entendons-nous Kawase lui demander dès lors que le générique apparaît sur une image de fond ensanglantée.

Naomi Kawase : Est-ce que je t'ai tétée?

Uno Kawase : Ces seins desséchés, tu les as tétés même le ventre plein.

Au fil de cette conversation, nous apprenons que Kawase a été abandonnée en bas âge par sa mère et que c'est Uno Kawase qui s'est occupée d'elle. Caméra à la main, Kawase tente d'extirper de cette femme des réponses à des interrogations jamais résolues depuis l'enfance, telles que les raisons derrière l'abandon de sa mère biologique, ou pourquoi elle lui avait proposée de partir rejoindre sa mère après la mort de son grand-père. Kawase elle-même étant le point d'ancrage du film, on y voit une période de sa vie racontée de manière non chronologique, allant jusqu'au décès de sa grand-mère et à la naissance de son fils.

Alors que chez Kore-eda je me suis principalement attardée à l'analyse des relations intimes entre les personnages, avec Kawase j'analyserai en premier lieu la relation développée entre elle-même et le spectateur, et par la suite, j'examinerai la relation qu'elle développe avec tout être vivant, dont une place privilégiée est attribuée à la nature. Suivant la tradition animiste, la nature possède un rôle actif dans l'œuvre de la réalisatrice, autant d'un point de vue narratif qu'esthétique, surtout dans ses longs métrages de fiction. En somme, mon objectif est de répondre aux questions suivantes : comment parvient-elle à construire un lien intime avec le spectateur malgré l'absence de contact direct ? Comment le cinéma de la réalisatrice parvient-il à reconsidérer le rapport entre l'homme et la nature ? Et finalement, comment son approche intimiste parvient à développer un discours tacite sur les conséquences du consumérisme amené par le néolibéralisme ?

## Définir le *Diary film* et le *Ryūryū eiga*

Lorsque j'ai regardé *Naissance et Maternité* pour la première fois, je m'étais dit qu'il s'agissait, à l'instar de ses premiers films, d'un documentaire personnel, ou de ce que plusieurs auteurs et critiques anglophones qualifient de *diary film*<sup>4</sup>. Le fait que le film se présente un peu à la manière d'un journal intime est même l'une des raisons pour lesquelles j'avais décidé de m'intéresser à ce film sous le spectre de l'intime. Ming-Yu Lee, dans sa thèse intitulée *Diary film in America and Taiwan: Narrative, Temporality, and Changing Technology*, définit le *diary film* comme étant une forme de cinéma amateur, où la subjectivité de l'auteur est mise au premier plan. La structure fragmentaire ainsi que l'absence de narration sont des éléments caractéristiques de ce type de film : [...] the diary filmmaker and the diary film move along, heading towards the future, which is unknown to anyone. No one will know how it will turn out, not even the diary filmmaker him/herself » (Lee 2015, p.2). On y retrouverait donc une forme d'immédiateté ainsi qu'un manque d'organisation. À cet égard, l'auteur mentionne que le film n'est pas organisé de manière à être facilement compréhensible pour le spectateur; il est avant tout dédié à son créateur :

Due to the manifestation of its independent and strong personal expression and its freedom in both form and in content, the diary film seems not care for its readability to any audience other than its maker. It is usually, as is the written diary, filled with secrets, fragments, discontinuities, boredom, and tediousness (2015, p.2).

Si esthétiquement le film s'apparente au *diary film*, je pense que plusieurs éléments fondamentaux les distinguent. Premièrement, alors qu'on mentionne plus haut que le film ne se soucie pas de sa lisibilité face au spectateur, *Naissance et Maternité* me semble au contraire assez simple à suivre. Même si l'action ne nous est pas toujours présentée en ordre chronologique, nous avons toujours des repères temporels ou des indices au sein des dialogues nous permettant de nous situer dans le temps. Il a en effet été produit par la chaîne ARTE pour la diffusion télévisuelle, et donc réalisé avec l'intention d'être montré à un public (Wada-Marciano 2012, p.80). Deuxièmement, il est impossible d'affirmer que le film ne possède pas ou peu de narration. Il s'agit plutôt d'une œuvre habilement

---

<sup>4</sup> Voir par exemple Taylor Jones, Kate E. 2013. *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*. London: Wallflower Press ou Mes, Tom et Jasper Sharp. 2005. *The Midnight Eye Guide to Japanese Film*. California: Stone Bridge Press.

construite par une professionnelle du milieu du cinéma, souhaitant raconter la mort de sa grand-mère et la naissance de son fils.

Bien que la naissance du bébé soit tournée en temps réel, la mort de la grand-mère est entièrement fictive. En entrevue avec Wada-Marciano, Kawase affirme que sa grand-mère n'est effectivement jamais décédée pendant le tournage du film, et qu'il s'agit plutôt d'une construction entièrement établie par le montage. Puisque l'on voit un gros plan sur le visage meurtri de la femme à l'intérieur d'une ambulance et que l'on voit plus tard la tombe familiale des Kawase, on en vient à associer ces images et en déduire qu'elle est bel et bien décédée. En fait, la femme se serait rendue à l'hôpital à cause d'une chute, ce qui justifie par le fait même les bleus qu'elle avait au visage (2012, p.82). De plus, il n'est jamais question de mentionner au spectateur qu'il s'agit d'une mort fictive. S'il s'était agi d'un documentaire d'observation par exemple, il n'y aurait probablement pas eu de tentative de tromper le spectateur ainsi par le montage.

Bref, *Naissance et maternité* se trouve à être un film prenant la forme d'un documentaire, mais qui raconte bel et bien une histoire partiellement écrite par la réalisatrice. Comme expliqué préalablement par Wada-Marciano, c'est grâce à la condition particulière établie par le démantèlement des studios de production japonais que Kawase a pu avoir la liberté de réaliser cette œuvre ne s'inscrivant ni dans les normes du cinéma de fiction, ni dans les normes du cinéma documentaire. En entrevue avec cette dernière, la réalisatrice qualifie *Naissance et maternité* comme étant un *riaruna eiga*. Riaru étant l'adaptation du mot *real* dans le syllabaire japonais, elle qualifie dès lors son cinéma comme « cinéma du réel ». Le choix de mots n'est cependant pas anodin : elle aurait pu employer les termes *genjitsu* (la réalité) ou bien *genjitsu no* (réaliste), mais elle y préfère *riaru*, un mot d'origine anglophone, écrit en *Katakana*, un syllabaire employé principalement pour écrire les mots d'origines étrangères (2012, p.80). Ainsi, elle souligne l'importante influence étrangère dans son travail, avec l'œuvre de cinéastes tels que Jonas Mekas, Philip Hoffman, Su Friedrich, Sadie Benning et George Kuchar.

Puisqu'il est impossible d'affirmer que *Naissance et maternité* ne possède pas de narration et qu'il a été réalisé dans le but d'être présenté à un public télévisuel, il ne pourrait

être considéré comme un *diary film*. Wada-Marciano s'adonne à définir davantage le genre que Kawase utilise pour qualifier son film :

Kawase's "riaruna eiga" manipulates the viewer's awareness with her images and sounds that convey the highly personal, at home "banality" in everyday life, effacing her film's professional quality in its editing and conceptualisation (2012, p.62).

En effet, presque tout au long du film, la caméra est tenue par Kawase et se retrouve en plein centre de l'action. Le film étant principalement composé de scènes de dialogues entre Kawase et sa mère adoptive Uno, la caméra se retrouve entre les deux femmes, dans l'espace privé qu'est la maison. Il est aussi vrai que Kawase camoufle le professionnalisme de son travail à l'aide notamment de l'utilisation de la caméra épauled, le format vidéo ainsi que le montage. Plusieurs des événements qui nous sont présentés ne semblent pas cependant relever de la banalité du quotidien, qu'il s'agisse de la scène du bain, de l'accouchement ou de la consommation du placenta. Néanmoins, ils sont présentés de manière assez banale pour atténuer leur caractère spectaculaire. On y retrouve une spontanéité, une immédiateté pouvant parfois même à certains égards rappeler le film de famille.

Si l'intime est dépendant de l'authenticité, peut-on toujours qualifier *Naissance et maternité* de film intimiste ? L'aspect artificiel du film ne devrait pourtant pas poser problème :

In this formation, such dichotomies as "natural" and "artificial" or "reality" and "the representation of the reality" are not sustainable. In the constructed "reality", for instance, the artificiality of the camera's constant observation becomes the most natural thing and a real event can exist for the viewers only within the representation of the reality (Wada-Marciano 2012, p.62).

Du moment que l'impression d'authenticité est créée au moment de la réception, l'aspect artificiel du film ne pose plus problème pour l'élaboration du lien intime. Et c'est bien au final ce qui caractérise le *Riaruna eiga* et qui le distingue du *diary film*, du film de famille ou même du documentaire d'observation. Même si on nous présente une réalité qui a été modulée, la mise en scène rappelant le cinéma amateur ainsi que la présence d'éléments auxquels le spectateur peut s'identifier permet l'éveil de souvenirs rendant possible l'impression d'authenticité. Bien que dans les prochaines lignes je m'attarderai principalement à l'analyse de *Naissance et maternité*, je m'intéresserai aussi à son cinéma de fiction, car Kawase mobilise dans ces derniers des techniques différentes afin d'éveiller

des souvenirs chez le spectateur, dont la monstration du quotidien et l'accentuation des textures et des sons des éléments de la nature.

### **Images haptiques et partage des sens**

En introduction de ce mémoire, j'avais brièvement expliqué mon expérience avec *Naissance et Maternité* et l'ambiguïté émotionnelle que j'avais pu ressentir. Passant d'un sentiment de malaise à un sentiment de rapprochement avec la réalisatrice, il s'agit d'un film qui est resté ancré dans ma mémoire. Quoique difficile à regarder, la scène où Uno éclate en sanglots en réaction aux accusations de Kawase nous permet cependant de mieux saisir ce qui la motive à se rapprocher d'elle. Alors que Kawase ne cesse de l'accuser de l'avoir abandonnée lorsqu'elle était enfant et d'être la cause de sa solitude, Uno essaie de s'excuser, mais sans toutefois se faire entendre. Puisque la scène est filmée en gros plan sur son visage, on y voit sa souffrance, son impuissance, ce qui rend cette scène de dispute à la limite du tolérable, l'insistance de la caméra sur son visage s'apparentant presque à une forme de vengeance. Cependant, c'est bien parce qu'elle est armée de sa caméra que Kawase arrive à la confronter et à lui demander des explications. C'est grâce à cette confrontation que Uno aura le courage par la suite de lui écrire une lettre d'excuse et de lui exprimer la valeur qu'elle a à ses yeux. Si cette scène peut générer un malaise, les scènes suivantes sont plutôt émouvantes parce qu'elles gravitent autour d'expériences partagées et de leur complicité.

Ce que j'ai particulièrement apprécié est le rythme plutôt lent de plusieurs de ces scènes. Par exemple, lorsque Kawase et son fils célèbrent l'anniversaire d'Uno, peu d'action se présente à nous : ils lui souhaitent un joyeux anniversaire, et cette dernière souffle les chandelles du gâteau. Nécessitant très peu d'attention en raison du peu de dialogues et d'actions, cet extrait laisse place à la réflexion ou à la contemplation. La première fois que je l'ai regardée, je me suis rappelé les célébrations avec ma propre grand-mère qui est malheureusement décédée il y a quelques années. Lorsque j'ai pu le visionner une seconde fois, je me suis davantage adonnée à la contemplation et à l'écoute. La voix de Kawase m'apparaissait particulièrement douce et agréable ; la sous-exposition de l'image sacrifiant la netteté laissait planer une ambiance onirique.



L'effet que le film a eu sur moi, les souvenirs et les sentiments qu'il a évoqués pourraient avoir été sollicités par ce que Laura U. Marks appelle le caractère *prohaptique* d'une image au cinéma. Le grain, les changements de focus, la sous-exposition/surexposition ou les mouvements de caméra sont tous des exemples d'éléments attirant l'attention du spectateur vers la qualité matérielle d'une image, sa texture. Marks mentionne : « All of these discourage the viewer from distinguishing objects and encourage a relationship to the screen as a hole » (1999 p.172). Le tactile induit à cet effet un contact intime avec la représentation, une certaine proximité avec le spectateur lui permettant de se perdre dans l'image. Caressant sa surface du regard, le spectateur s'engage dans un rapport sensuel avec l'image allant au-delà d'une interprétation de sa nature indicielle.

À cet égard, *Naissance et Maternité* est possiblement le film de Kawase exploitant le plus explicitement la qualité *prohaptique* des images. Elle l'emploie dans presque tous ses films, mais ses documentaires personnels se démarquent de l'ensemble de son œuvre, possiblement parce qu'elle n'est pas contrainte de souscrire aux normes du cinéma de fiction. Dans les prochaines lignes, je m'adonnerai donc à l'analyse des diverses techniques qu'elle emploie afin de générer des images haptiques.

En premier lieu, Kawase a fait le choix de tourner en format vidéo, sans se soucier de la présence de bruit numérique qui rappelle l'apparence granuleuse des images de ses premiers films tournés en 8mm. En second lieu, elle a régulièrement recours à la surexposition de l'image et au contre-jour : par exemple, lorsqu'elle filme les premiers pas de son garçon, celui-ci s'avance vers elle dans un corridor, et la fenêtre se trouvant derrière lui est éblouissante. On discerne assez difficilement les traits du garçon puisque sa silhouette nous apparaît noire à contre-jour. Bien que la réalisatrice présente une réelle intention d'ajouter de la texture à ses images, il est tout à fait possible de considérer que ce contre-jour n'était pas un choix, mais plutôt le résultat d'une urgence de filmer. Cette scène témoigne moins d'une vision esthétique que de l'importance pour Kawase de filmer chaque instant précieux vécu avec sa grand-mère et son fils. Cependant, dans l'ensemble du film, ces contre-jours reviennent à plusieurs reprises, comme lorsqu'on la voit tenir une pellicule de film devant une fenêtre. Puisqu'elle filme seule avec une caméra à l'épaule, elle aurait très bien pu choisir un angle de prise de vue différent avec un éclairage plus équilibré. Il

s'agit dès lors d'un choix conscient, et d'avoir conservé ces images au montage montre qu'elle s'intéresse moins à la clarté de l'image qu'à sa qualité *prohaptique*.



Fig. 5 : Il est impossible de distinguer les traits de Uno et du garçon à cause du contre-jour.

Soit, la présence de bruit au sein de l'image et le contre-jour attirent l'attention du spectateur sur les qualités matérielles de l'image, mais elles ne produisent pas nécessairement d'images haptiques. Comme nous l'avions précédemment vu dans le premier chapitre, la matérialité de l'image haptique évoque des souvenirs chez le spectateur qui sont spécifiquement liés à des expériences sensorielles. C'est en montrant avec minutie et avec attention les textures de l'objet représenté que l'image en vient à imiter les sensations du toucher. Les précédents exemples nous montrent que Kawase a opté pour une image qui souligne sa qualité matérielle, mais il ne s'agit pas nécessairement d'images nous permettant de nous rapporter à nos propres expériences sensorielles. Il y a cependant plusieurs images haptiques dans *Naissance et maternité*, que Kawase réalise à l'aide d'inserts et de raccords entre les plans basés sur les formes et les mouvements.

Lorsque je m'adonne à visualiser les images haptiques générées par des inserts, celles mobilisées dans la scène du bain me semblent les plus émouvantes. Le corps d'Uno, nu sous l'eau du bain, nous est présenté de manière fragmentée. Plutôt que d'en faire un seul plan d'ensemble, plusieurs parties de son corps sont isolées et nous sont présentées successivement pendant que nous entendons la discussion entre les deux femmes. Pendant

ce temps, on nous présente principalement des inserts sur son ventre et ses seins, symboles de maternité. On entend son corps bouger sous l'eau, des gouttelettes qui tombent. L'eau perle sur sa peau et se glisse dans les multiples plis de sa peau âgée. Kawase pose un regard doux sur le corps de sa grand-mère : pendant que l'on suit la conversation sur le lien qu'elles entretenaient lorsque Kawase n'était qu'un bébé, notre regard se pose sur le corps de cette femme qui l'a adoptée, nourrie, aimée. Le rythme de cette scène est spécialement lent : chaque plan a une durée de plusieurs secondes, malgré le peu de mouvement ou d'action. Ils sont longs parce qu'ils se présentent à nous spécifiquement pour être contemplés, pour que notre regard puisse s'y perdre.

Si l'image de cette scène n'est pas particulièrement nette et que la qualité sonore peut être dérangement pendant quelques secondes, la beauté de cette scène se vit au moment du visionnement. Peut-être ne possède-t-elle pas les mêmes qualités esthétiques qu'une scène issue des fictions de Kawase, mais sa richesse se retrouve par l'échange intime qui s'établit entre elle, Uno et le spectateur. Pendant que Kawase nous livre des expériences personnelles de son enfance, la grand-mère se présente nue dans toute sa vulnérabilité. Malgré l'absence de contact direct entre le spectateur et les deux femmes, les émotions suscitées par ces images sont bel et bien réelles. À la vue de ce corps âgé, un spectateur engagé dans le visionnage peut facilement se rappeler ses propres expériences en lien avec une figure maternelle, ou du moins familiale. Dans mon cas, ce sont des souvenirs d'enfance qui se sont présentés à moi. Je me suis rappelé le regard bienveillant de ma grand-mère lorsque je m'assoiais sur ses genoux. Ce sont pour moi des souvenirs précieux que j'associe à l'affection et à la confiance. C'est peut-être aussi ce qui a influencé ma lecture de cette scène : alors que je trouvais le regard de la caméra de Kawase doux et chaleureux, la scène suivante, où elle accuse Uno de l'avoir abandonnée m'a paru *a contrario* posséder un regard austère et accusateur. Je me souviens m'être demandé par la suite si la première scène n'était pas plutôt invasive, si Uno avait réellement voulu être filmée ainsi. C'est en ce sens que la subjectivité du spectateur est impliquée durant le visionnage du film. Comme l'explique Laura U. Marks, la lecture d'une image haptique est toujours complétée par la vision subjective du spectateur, sans quoi l'image en elle-même est insuffisante pour générer du sens (1999, p.163).

Si l'autrice s'adonne à l'analyse d'images au sein d'une même scène, principalement même au sein d'un seul même plan, dans le cas du film de Kawase, je considère important de s'intéresser aux rapports que les scènes entretiennent entre elles. Plus précisément, les raccords créés au moment du montage entretiennent eux-mêmes un mode de perception haptique. Faisant usage de raccords au niveau du mouvement et des formes, l'état contemplatif du spectateur ne se trouve pas perturbé par le changement de scène puisque les formes et le rythme demeurent similaires. Ainsi, les vagues du bain, accompagnées d'un fondu, se transforment graduellement en vagues de la mer dans le plan suivant. La pleine lune, quant à elle, se voit graduellement remplacée par une image d'échographie, la tête du bébé se trouvant au même endroit que la lune du précédent plan.

C'est de cette manière que le film conserve une impressionnante fluidité, allant même jusqu'à faire écho dans une certaine mesure aux films de l'avant-garde soviétique. Si dans *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov les raccords étaient basés davantage sur les formes et les mouvements que sur le contenu thématique, Kawase semble aussi s'inspirer de la métaphore de la lentille de caméra comme extension de l'œil humain en filmant pendant plusieurs secondes son propre reflet, immobile, devant une fenêtre, la caméra cachant partiellement son visage. Par contre, si Vertov avait pour objectif de créer une représentation objective de la réalité (Hicks 2007, p.22-23), Kawase tente plutôt de rendre sa subjectivité tangible, et elle va même jusqu'à trahir la réalité pour servir le propos de son film. La manière avec laquelle la mort d'Uno Kawase est suggérée rappelle le biais cognitif qu'avait exploité Lev Koulechov, laissant entendre une influence des avant-gardes dans le montage du film.

L'expérience de visionnage d'un film comme *Naissance et Maternité* engendre par conséquent une alternance entre un mode de perception haptique et un mode de perception optique. En effet, le sens que génère l'interaction entre les images est créé par le spectateur et nécessite une compréhension de l'objet représenté. Prenons par exemple le générique d'ouverture, où on nous présente un insert sur le placenta de la réalisatrice. Puisque le plan serré ne nous permet pas de voir l'organe dans son ensemble et puisque nous ne détenons aucun indice sonore ou textuel dans les premières secondes, il est difficile pour le spectateur de déterminer ce à quoi il fait face. Le regard plane sur l'image, on se perd dans

les diverses couleurs, les textures et les reflets de la lumière sur l'organe qui semble encore frais. Sur le plan sonore, on y entend un accordéon, les rires d'Uno et ceux du fils de Kawase. Puis, apparaît le titre en *kanjis*, *Tarachime*, signifiant « mère » en japonais archaïque, ce qui nous donne un indice qu'il s'agit d'un placenta (Wada-Marciano 2012, p.81). Un principe similaire peut s'appliquer à la scène du bain : si au début de la scène nous sommes frappés par la nudité de la femme, graduellement, la peau se mélange aux vagues de l'eau, et le regard se perd dans les textures et le rythme des vagues. Cependant, lorsqu'il y a l'insert sur le sein et que Kawase demande : « Est-ce que je t'ai tétée? », nous sommes ramenés à notre vision optique, à percevoir et penser le corps qui se trouve à l'écran. À cet effet, Marks mentionne : « The giving-over to the other that characterizes haptic visuality is an elastic, dynamic movement, not the rigid all-or-nothing switch between an illusion of self-sufficiency and a realization of absolute lack » (1999 p.193). La relation entre le spectateur et le film est élastique, flexible, alternant par le fait même le mode de perception ainsi que la proximité tactile entre le film et le spectateur.

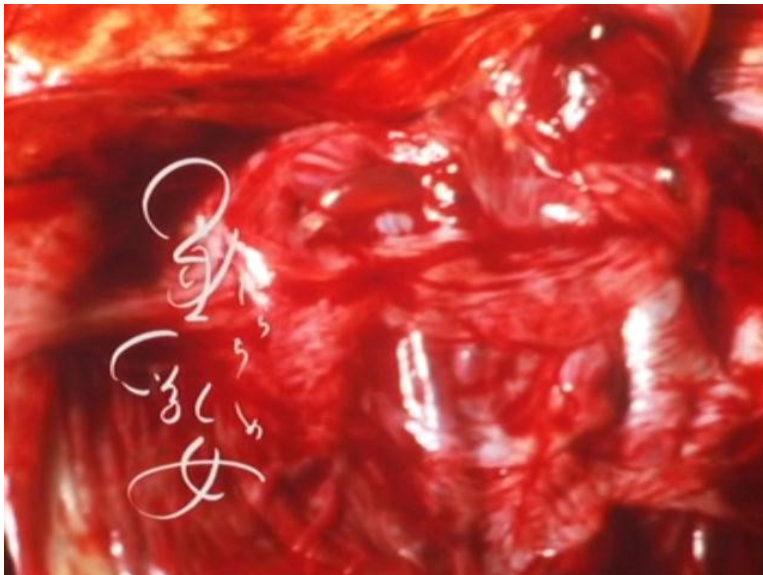


Fig. 6 : L'écran-titre avec *Tarachime* inscrit à gauche.

Bref, pour résumer, Kawase fait usage de plusieurs procédés afin d'encourager un mode de perception haptique chez le spectateur, tels que la présence de bruit numérique et la surexposition, mais elle crée aussi des images haptiques grâce à l'utilisation des gros plans et des raccords. Ainsi, elle parvient à créer un partage allant du film au spectateur, où ce dernier est invité à ressentir plutôt qu'à réfléchir, à vivre une expérience de

visionnage qui est ancré dans les sensations du corps. Il y a cependant toujours une tension entre le mode de perception haptique et optique, puisque Kawase a bel et bien une histoire qu'elle souhaite raconter. Bien que les images captées rappellent le *diary film*, le montage témoigne d'une envie de créer une histoire. Avant de lire l'entrevue que Wada Marciano a entretenue avec Kawase, je ne m'étais jamais douté que la mort de Uno était fictive. Et si le film dégage cette impression d'authenticité, c'est en grande partie à cause du mode de perception haptique.

En effet, comme Wada-Marciano le mentionne, l'authenticité est ressentie en fonction de la similarité avec le vécu du spectateur. Cela se ressent autant si le contenu du film (l'action, les personnages) est similaire à la réalité vécue du spectateur que si ce dernier peut se rapporter à l'œuvre d'un point de vue technologique. La prise de vue en caméra épaule par exemple peut nous rappeler notre propre expérience de filmage avec une caméra vidéo ou avec un téléphone cellulaire, l'apparence de film amateur de *Naissance et maternité* rappelant ici le film de famille. Certains des éléments *prohaptiques* du film de Kawase deviennent dès lors aussi des éléments permettant de s'y rapporter sur des bases esthétiques et technologiques. Pour reprendre les termes d'Erving Goffman, même si le film est une modélisation d'un cadre primaire par le cinéma, l'impression d'authenticité pourrait donner encore plus envie au spectateur de s'y investir. Cependant, dans le cadre de ce film, la question se pose à savoir s'il ne s'agirait pas d'une transformation du cadre primaire par fabrication plutôt que par modélisation. Alors que la transformation par modélisation implique des éléments qui permettent aux individus de comprendre qu'il s'agit d'une transformation (par exemple le fait qu'il s'agisse d'un film et qu'il soit diffusé à la télévision), la transformation par fabrication relève davantage de la tromperie puisqu'il s'agit d'un simulacre d'un cadre primaire. Même s'il s'agit d'un film, le style amateur, jumelé à l'insertion dans la vie privée de Naomi et Uno Kawase donne l'impression que la caméra est présente uniquement pour capter ces instants du réel et que le montage a pour simple utilité d'organiser et d'assembler des épisodes du réel les uns avec les autres. De surcroît, Uno et le fils de Kawase nous sont présentés comme étant les membres de sa famille, et non pas des acteurs. Le montage semble dès lors détourner leurs actions de manière à alimenter la fiction. Même si nous savons que le décès de la mère est fictif, il reste que Kawase ne divulgue jamais cette information et que le spectateur n'en est pas

nécessairement conscient. Difficile, donc, de catégoriser ce film. Mais il en demeure que le fait que le spectateur puisse y croire accentue ce sentiment d'authenticité qui est nécessaire à l'établissement d'un lien intime.

Il nous arrive à tous de devoir nous masquer dans nos relations interpersonnelles, que les raisons soient institutionnelles ou liées à des rôles sociaux. L'intime est cependant un lieu privilégié où nous pouvons nous sentir libres de laisser tomber nos masques : « L'intimité étant le domaine dans lequel nous nous comportons de manière non réflexive, c'est également un domaine dans lequel nous pouvons nous présenter tels que nous sommes, plutôt que tels que nous pensons que nous devrions être » (Weinstock 2018, p.48) Kawase ainsi que Uno Kawase nous donnent l'impression de se livrer à nous de manière authentique, allant même jusqu'à se présenter de manière particulièrement vulnérable. Comme une invitation dans ce qu'elles ont de plus intime, le spectateur peut se livrer au partage d'expériences sensorielles. Cependant, il est important de le mentionner, les sensations tactiles produites ne sont pas de vraies sensations tactiles, mais plutôt une forme d'illusion du toucher. La relation intime entre le spectateur et les Kawase ne pourrait donc pas être véritable puisqu'il n'y a pas de réel partage. Marks écrit :

Tactile visibility is still not touch. Often there is a mournful quality to the haptic images I have described, for as much as they might attempt to touch the skin of the object, all they can achieve is to become skinlike themselves. The point of tactile visibility is not to supply a plenitude of tactile sensation to make up for a lack of optical image (...) Rather, it is to point to the limits of sensory knowledge. By shifting from one form of sense-perception to another, the image points to its own asymptotic, caressing relation to the real, and to the same relation between perception and the image (2000, p.192).

Peu importe à quel point je pouvais avoir eu l'impression de m'être rapprochée de la réalisatrice, d'avoir vécu des expériences avec elle, il ne s'agit après tout que d'un film, et il demeure que je n'ai pas de contact direct avec elles, aucune relation avec Uno et Naomi Kawase. Si les images haptiques peuvent donner l'impression de partager une expérience sensorielle, elles tracent dès lors par le fait même leurs propres limites. Il s'agit d'une relation superficielle, imaginée, qui nous aide par conséquent à comprendre l'immanente nostalgie du film et de l'œuvre plus générale de la réalisatrice.

Si la nostalgie peut être présente de notre côté en tant que spectateur, elle est aussi imprégnée dans chaque image, principalement la nostalgie des choses éphémères, des

relations qui s'évanouissent à travers le temps et celles qui ne pourront jamais exister. L'attention minutieuse sur le caractère cyclique de la vie (la vieillesse contrastant avec la naissance du fils), les fleurs qui éclosent et fanent, nous rappellent la mort imminente de la grand-mère, qui en est elle-même consciente. Elle qui répète à plusieurs reprises « il faut que je sois forte » chaque fois que Kawase quitte sa maison, et nous exprime sa peur de la solitude et de la mort qui approche. La réalisatrice semble dès lors vouloir conserver ces précieux moments sur pellicule avant qu'il ne soit trop tard. Nous pourrions un peu trop facilement assimiler ce sentiment de nostalgie à la philosophie et à l'esthétique du renoncement passif qu'est le *mono no aware*, qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, s'attarde à présenter la beauté des choses éphémère. Si Kawase semble s'en inspirer par l'omniprésence des images de la nature, son regard est cependant tout sauf passif puisque ce sont ces mêmes images, et aussi les sons (soit qui les accompagnent, où même parfois qui prennent le dessus) qui permettent le partage d'expérience sensible. Le rôle de ces images et de ces sons ne se limite pas non plus à la contemplation de leur beauté et du temps qui passe : ils possèdent un rôle actif au sein de la narration, même s'il s'agit d'une réalité qui s'applique davantage à ses longs métrages de fiction qu'à ses documentaires.

### **L'écoute selon Jean-Luc Nancy**

L'expérience audiovisuelle n'implique généralement pas le sens du toucher, mais elle implique cependant deux autres sens : la vision et l'ouï. Dans *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy trace la frontière qui sépare le visuel du sonore à partir de leurs relations singulières avec la forme :

Il y aurait, au moins tendanciellement, plus d'isomorphisme entre le visuel et le conceptuel, ne serait-ce qu'en vertu de ceci que la *morphé*, la "forme" impliquée dans l'idée d'"isomorphisme", est d'emblée pensée ou saisie dans l'ordre visuel. Le sonore, au contraire, emporte la forme. Il ne la dissout pas, il l'élargie plutôt, il lui donne une ampleur, une épaisseur et une vibration ou une ondulation dont le dessin ne fait jamais qu'approcher. Le visuel persiste jusque dans son évanouissement, le sonore apparaît et s'évanouit juste dans sa permanence (2002, p.14).

En bref, la vision est « manifestation et ostension, mise en évidence » (2002, p.15). Comme Marks le mentionne à propos de la vision optique, il s'agit d'un sens où l'on projette son regard sur la forme, un sens qui est plus éloigné du corps, plus près de la réflexion, de



l'analyse, d'une maîtrise sur la forme. Il serait possible en ce sens de tracer des similitudes entre la vision haptique et l'écoute :

[...] la présence visuelle est déjà là disponible avant que je ne la voie, la présence sonore *arrive* : elle comporte une *attaque*, comme disent les musiciens et les acousticiens. [...] De plus, le son qui pénètre par l'oreille propage à travers tout le corps quelque chose et ses effets, ce qu'on ne saurait dire de manière équivalente à propos du signal visuel (2002, p.34).

Tout en résonnant à travers l'espace, le sonore arrive à pénétrer le corps plutôt qu'à s'en distancier. Tout comme le touché, il s'agit d'un sens qui est près du corps, capable d'accumuler des souvenirs d'une manière qui n'est pas possible pour le visuel (Marks 2000, p.130). La visualité haptique, tout comme l'écoute, n'implique aucune maîtrise sur le sujet et est centrée sur les sensations corporelles. Le sonore a cependant l'avantage de permettre un réel partage sensoriel avec le spectateur dans le cadre du cinéma. Si l'haptique *évoque* les sensations du toucher plutôt que de les *provoquer*, nous entendons ici bel et bien la voix de la réalisatrice, la voix de Uno, les pleurs du bébé, le son des vagues de la mer.

D'une part, *Naissance et Maternité* est sans doute un film empreint de nostalgie, mais il est aussi paradoxalement un film ouvrant sur le partage et le vivre ensemble. Kawase nous invite dans sa vie privée, s'ouvre à l'autre à travers nous, ce qui devient le propos même du film selon elle :

I had initially intended this film to trace the period from the day I conceived until the birth of the new life. But as the work progressed, I came to the understanding that this is not a story of just one life. Soon the film elevated itself to depict the knot between living being. I realized that my ambiguous question, why people are all alone was fundamentally incorrect in the way it was set up...And the moment the child left my body, I consumed the singular internal organ that had connected me with it. It tasted a little bloody and warm. (Kawase, cité par Wada-Marciano 2012, p.80-81)

À l'instar du symbole du placenta, plusieurs moyens ont été employés par Kawase pour évoquer le lien entre les êtres : entre autres, nous retrouvons le thème de la filiation, qui non seulement est le thème central de *Naissance et maternité*, mais est aussi omniprésent dans toute l'œuvre de la réalisatrice. Fondamentalement, le film traite du lien entre les trois générations et ce qui les lie. Alors que Uno discute avec Naomi de l'extraction de son cancer du sein, cette dernière doit aussi aller consulter pour un nodule au même endroit. Uno Kawase a peur de la solitude, Naomi souffre depuis l'enfance de solitude. Alors que le bébé s'est nourri à partir du placenta pendant 9 mois, Naomi a décidé de consommer cet

organe. Si l'une des premières scènes du film nous présente ce que l'intime peut avoir de plus destructeur (le conflit entre la grand-mère et la réalisatrice), on nous montre par la suite ce qu'il peut apporter de plus fort en liant ces trois générations. En plus de représenter à l'écran leur lien qui se déploie, celle-ci tente d'établir de plus le lien avec le spectateur, mais aussi avec la nature qui l'entoure. Le long plan sur la pleine lune et le ciel étoilé nous le démontre bien, la rondeur de la tête du bébé remplaçant peu à peu la lune, et l'image foncée et granuleuse de l'échographie substituant le ciel étoilé. Elle dresse aussi assez clairement une analogie entre la nature cyclique de la vie humaine et celle de la nature lorsqu'elle s'attarde longuement à filmer les fleurs et son bébé autour de la tombe d'Uno. Mais surtout, le lien des êtres le vivant, que ce soit celui des êtres humains entre eux ou entre l'homme et la nature, est souligné par une utilisation particulière du son.

En effet, on peut noter dans l'entièreté de son œuvre une forme d'autonomisation sonore qui parfois peut passer brièvement inaperçue, mais finit toujours par s'imposer par sa persistance. Il ne s'agit pas cependant d'une dissociation complète entre le son et l'image, l'un se rapportant toujours à l'autre d'un point de vue thématique. Ainsi, dans ses documentaires par exemple, surtout dans son triptyque d'exploration personnelle (*Katatsumori* (1994), *Regardez le ciel* (1995) et *Le soleil couchant* (1996)), il est fréquent que la source sonore soit hors champ ou extradiégétique, de manière qu'il y ait une forme de discordance entre l'image et le son. On a régulièrement recours à différents registres de paroles, tels que la voix hors champ, des extraits d'entrevues ou des conversations téléphoniques. Dans *Naissance et maternité*, Kawase ajoute ainsi au montage un extrait de sa discussion avec Uno pendant l'insert sur le placenta ou pendant les inserts sur les fleurs vers la fin du film, sans qu'il s'agisse d'une transition sonore vers la scène suivante. Elle y dresse ainsi un parallèle entre le sujet de la discussion et l'objet filmé, tel que la discussion sur la maternité en parallèle au placenta, et la discussion sur le bébé et la peur de la mort en parallèle avec les fleurs du cimetière.

## **L'autonomisation sonore dans *Still the Water***

Ce qui à mon avis se démarque le plus de l'œuvre générale de Kawase par rapport au son est l'amplification des sons ambiants provenant de la nature. Elle y a recours de manière systématique dans son cinéma de fiction, mais aussi dans certains documentaires comme *Genpin* (2010), où le lien entre l'homme et la nature est explicitement évoqué à partir de l'expérience d'un médecin pratiquant des accouchements naturels et se préparant à sa mort imminente. L'exemplification parfaite de l'amplification sonore se retrouve dans son long métrage *Still the Water*, sur lequel je souhaite brièvement m'attarder. Dans les prochaines lignes, je verrai comment sa conception du lien intime s'émancipe de la relation entre les hommes pour inclure les relations entre tous les êtres vivants et ainsi revaloriser le lien entre l'homme et la nature.

L'action se déroule sur l'île d'Amami, où la jeune Kyôko doit se préparer à la mort de sa mère Isa, gravement malade. En parallèle, le jeune Kaito, celui qui deviendra l'amoureux de la protagoniste, doit apprendre à vivre avec la récente séparation de ses parents. Ce long métrage narratif présente une autre tentative de Kawase de représenter le cycle de la vie et de sa succession comme dans *Naissance et maternité*, mais cette fois-ci, la nature y occupe une place beaucoup plus évidente, à la fois d'un point de vue narratif et esthétique. D'un côté, la mort y est omniprésente. En plus de la mort anticipée d'Isa, dès les premières minutes, nous apprenons qu'un corps a été découvert dans la mer, ce qui suscite chez les personnages une constante méfiance envers la mer qui entoure l'île. De l'autre, on y retrouve la naissance d'une relation amoureuse entre les deux adolescents, qui arrivent malgré tout à jongler avec la complexité de leur situation familiale avec résilience.

Si la question de la filiation concerne principalement les êtres humains, Isa étant la chamane de l'île, vivant à la frontière du monde des hommes et de celui des Dieux, nous rappelle constamment la continuité entre l'homme et la nature puisqu'elle ne craint jamais l'arrivée de sa propre mort, qu'elle considère comme l'entrée dans leur monde. C'est par ailleurs possiblement la raison pour laquelle Kawase fait le choix de donner autant d'espace et d'amplitude aux sons de la nature. Ceux-ci sont omniprésents : le violent rugissement des vagues, le bruissement des feuilles dans le vent, le cri des grillons occupent autant l'espace que l'image elle-même dont les visions de la nature sont récurrentes. Impossible

que ces sons passent inaperçus chez le spectateur puisque leur intensité est inhabituelle, au point où ils prennent souvent le pas sur l'image. La réalisatrice nous place dès lors dans une position similaire à celle de la chamane, où nous avons l'impression nous aussi de pouvoir communiquer avec les Dieux qui selon la tradition animiste japonaise se retrouvent dans ces éléments naturels. Julie Delorimier dans son article *Entrer en résonance avec le monde : Still the Water de Naomi Kawase* reprend le concept de l'écoute de Jean-Luc Nancy pour analyser la dynamique sonore du film :

S'imposant comme incontournable, cette vibration qui caractérise l'écoute – résonance *en soi* du monde extérieur et *de soi* en ce dernier- dépasse la simple concordance entre ambiance sonore et environnement représenté, l'intériorité et l'extériorité semblant alors s'interpénétrer, s'interroger mutuellement. Peut-être en raison de ce caractère proximal (envahissant) de l'audition (par rapport à la vision qui, d'ordinaire, est souvent plus distante, portée à objectivation), c'est paradoxalement dans cette dissolution des frontières du corps que la présence physique s'ancre, réveillant la sensualité (2014, p.31).

Par cette présence sonore, qui est à la fois ce qu'entendent les personnages et les spectateurs du film, Kawase interroge dès lors le lien entre les spectateurs et les personnages, mais surtout le lien entre toutes choses, abolissant la frontière entre l'homme et la nature, nous considérant comme un tout organique.



Fig. 7 : Le long plan d'ensemble sur la mer nous permet de nous imprégner du puissant rugissement des vagues.

## Spiritualité et shintoïsme

Malgré le caractère particulièrement hétéroclite de l'œuvre de Kawase, l'omniprésence de la nature, pourrait-on même dire la fétichisation de la nature, témoigne d'un intérêt marqué pour l'animisme, plus précisément pour le Shintoïsme. Peut-importe qu'il s'agisse de documentaires ou de son cinéma de fiction, elle accorde systématiquement du temps pour des images de la nature et semble avoir régulièrement recours au symbolisme pour faire écho à la réalité vécue par les personnages ou les intervenants : le plan sur la pleine lune peu avant son accouchement dans *Naissance et Maternité*, les imposantes montagnes dans *Hanezu l'esprit des montagnes* qui semblent veiller sur la protagoniste, ou l'agressivité de la mer face à l'intensité de la détresse vécue de Kyoko peu avant le décès de sa mère dans *Still the Water* en sont tous de bons exemples. Agissant comme véritable point d'ancrage de son cinéma, il s'agit toutefois d'un des éléments les moins appréciés par la critique occidentale. Par exemple, une critique publiée le 21 mai 2014 dans le *Stanford Daily* mentionne: « She practically bulldozes you with the concepts of permanence and impermanence. [...] the pervasive obvious imagery makes film annoyingly predictable, and it becomes an excuse for avoiding deeper character development ». On lui reproche donc une surabondance de symbolisme:

La majorité du film n'évite pas cet écueil où les références mythologiques sont invoquées pour commenter une détresse amoureuse éthérée, alourdie par les symboles scolaires de la noyade, d'un duo de bulles d'air qui remontent à la surface, exprimant la rédemption du jeune couple... Cette mise en scène qui prétend faire dans le naturalisme congédie en fait le réel, qu'il soit familial, social, économique, pour se réfugier dans un idéalisme prétendu artistique qui trompe son monde. (Eisenreich 2014, p.57)

L'aspect répétitif du symbolisme peut parfois paraître facile et redondant, mais il ne me semble pas ici être question d'utiliser ces symboles afin de souligner davantage des émotions ou des enjeux vécus par les personnages pour les rendre plus perceptibles pour le spectateur. Si selon Eisenreich son symbolisme congédie le réel, je pense que c'est plutôt parce qu'elle tente d'imaginer ce réel autrement. Il s'agit plutôt d'une tentative de mythologiser le réel, de manière à recréer l'image d'une civilisation en harmonie avec la nature. Cette relation harmonieuse n'alimente cependant pas un discours écologique, ni

anti-technologique (comme c'est si souvent le cas dans le cinéma japonais après la Seconde Guerre mondiale <sup>5</sup>), mais qui est plutôt ancré dans une conception shintoïste du monde.

Dans le shintoïsme, l'homme se doit de vivre en harmonie avec les *Kami* (les Dieux), qui peuvent se manifester sous différentes formes :

[...] not only human beings, but birds, beasts, plants and trees, seas and mountains, and all other things whatsoever which deserve to be dreaded and revered for the extraordinary and preeminent powers which they possess, are called *Kami* (Aston 2015, p.6).

Il ne s'agit pas d'une religion doctrinale, mais elle regroupe plutôt une série de traditions, de rites, permettant aux êtres de vivre de manière harmonieuse. Cependant, Claude R. Blouin soulève que le rapport au Shintoïsme posait souvent problème suite à la Seconde Guerre, puisqu'il était depuis l'ère meiji la religion d'État, et dès lors associé au militarisme et à l'endoctrinement (2015, p.90). Mais il soulève cependant qu'il ne s'agit pas de la seule forme de Shintoïsme :

[...] il y a une autre forme de shintoïsme, un shintoïsme qui, dans sa variété, précédait l'ère meiji, qui redevient sensible : celui de l'attachement aux dieux de son coin de pays, au sanctuaire de son village ou de sa ville natale. [...] Ce shintoïsme où les frontières entre les divers règnes sont poreuses, où tout communique, ou le peut, avec tout (2015, p.91).

C'est bien ce type de shintoïsme qui est valorisé dans le cinéma de Kawase, et celle-ci en vient même jusqu'à le présenter comme ressource. Dans *Naissance et Maternité*, le décès de Uno ne nous est pas présenté de manière tragique, les longs plans sur les fleurs entourant sa pierre tombale avec le jeune fils de Kawase mettant plutôt l'accent sur la vie et sa succession. Dans *Still the Water*, le contraste entre la mort brutale de l'homme mort noyé et la mort paisible d'Isa, entourée de sa famille et de musicien, nous rappelle que la mort peut s'émanciper de son aspect tragique lorsque l'on prend conscience de ce qui lie les hommes entre eux et la nature, comme Isa le croit fermement en tant que chamane. Alors que ses fictions présentent généralement des personnages vivants en harmonie avec la nature, dans *Les délices de Tokyo*, on peut cependant y voir l'élaboration d'un discours tacite contre le consumérisme et le rythme effréné de la vie contemporaine qui minent le lien entre les vivants.

---

<sup>5</sup> Pour plus de détails, voir Lamarre, Thomas. 2009. *The anime machine*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

## *Les délices de Tokyo*

Sentaro (interprété par Masatoshi Nagase, connu entre autres pour son rôle dans *Mystery Train* de Jim Jarmush), propriétaire d'une petite boutique de *Dorayaki*, petite pâtisserie japonaise composée de deux crêpes épaisses farcies de pâte de haricots confits, vit et travaille seul. Il doit jongler avec son quotidien difficile, composé de son travail ardu, de solitude et de dépendance à l'alcool. Un jour, une septuagénaire du nom de Tokue (interprété par Kirin Kiki, actrice fétiche de Kore-eda) se présente à la porte de sa boutique pour poser sa candidature pour le poste affiché. Remarquant que Sentaro utilise de la pâte de haricots industrielle pour fabriquer ses *Dorayaki*, elle vient le lendemain lui faire goûter son propre produit. Alors que Sentaro l'avait préalablement rejetée considérant son âge, sa pâte de haricots est tellement exceptionnelle qu'il décide finalement de l'embaucher. Dès le lendemain, le succès est immédiat et les gens du quartier sont prêts à faire la file pour mettre la main sur un de ces délicieux gâteaux.

Contrairement à l'ancienne méthode de Sentaro, la méthode de fabrication de Tokue demande un travail méticuleux, presque religieux : les haricots doivent premièrement être accueillis avec respect, puis rincés, trempés toute la nuit avec du sel séché sous la lumière de la pleine lune, bouillis, puis graduellement mélangés avec le sucre tout en s'assurant de prendre le temps de les observer, comme on le ferait avec les fleurs émergeant de la terre au printemps. Le processus demande nécessairement beaucoup plus de temps, beaucoup plus de travail, mais ce que Sentaro en retire excède ses attentes. Non seulement il mousse la popularité de sa boutique, mais il développe un lien précieux avec cette vieille dame, qui tout comme lui, souffrait de solitude. On apprend en effet que Tokue a vécu en quarantaine dans un sanatorium presque toute sa vie, ayant été malade de lèpre plus jeune. Même encore à son âge, l'état de ses mains témoigne de sa maladie passée et génère de la crainte et du rejet. De plus, une jeune adolescente nommée Wakana vivant seule avec sa mère monoparentale et étant trop pauvre pour poursuivre ses études a fait de la boutique de *Dorayaki* son refuge, développant par le fait même une relation privilégiée avec Sentaro et Tokue.



Fig. 8 : Tokue encourage les haricots avant la cuisson.

Naomi Kawase n'a pas l'habitude de filmer la ville, elle qui a une si grande affinité pour la campagne, les montagnes, la forêt et les personnes qui y sont liées. Elle s'adonne ici pour la toute première fois à des images de Tokyo, probablement parce qu'il s'agit de l'adaptation du roman *Les délices de Tokyo* (2013) de Durian Sukegawa. Le personnage de Tokue entretenant tout au long du roman un respect, même une adoration pour les aliments, les fleurs et les arbres, Naomi Kawase a dû se présenter comme une évidence pour l'écrivain, elle qui a le don de poser un regard aussi sensuel, sensible sur la nature. Kawase n'a pas non plus l'habitude de s'intéresser à un personnage comme Sentaro, un personnage froid, désintéressé, distant. Même la nourriture qu'il prépare pour gagner sa vie est préparée sans passion ni soin. Mis à part son alcoolisme et sa solitude, le film de Kawase nous révèle peu de choses sur son passé, hormis le fait qu'il croule sous les dettes. Avec Tokue et Wakana, Kawase s'adonne à la mise en scène de trois générations distinctes représentant les laissés pour compte de la société japonaise contemporaine.

Tokue et Sentaro entretiennent une relation extrêmement différente avec le vivant. Alors que Tokue représente l'idéal du mode de vie spirituel présenté habituellement dans le cinéma de Kawase, Sentaro se rapproche davantage de ce que les chercheurs Jonathan et Rick Elmore qualifieraient de « sujet néolibéral ». En effet, s'appuyant sur les écrits du chercheur en philosophie Jason Read, ils soulèvent que ce qui définit le néolibéralisme serait la conviction que la logique du marché et les forces du marché déterminent toutes les



sphères de la vie humaine, quelles soient sociales, politiques, économiques, juridiques, etc. Cela engendrerait des conséquences sur la subjectivité humaine :

Neoliberalism frames all human interactions as economic choices, choices about how to use one's limited resources to achieve one's desired ends. Significantly, this formulation interprets all social life through the singular lens of cost to benefit, as every individual decision becomes an attempt to garner the maximum return on one's "investments" while managing the risk of loss (2016, p.169).

Dans ce cas-ci, le peu que nous connaissons sur la vie de Sentaro influe en ce sens puisque chacune de ses actions au début du film semble déterminée en fonction de ce qui semble lui apporter le plus de bénéfices financiers. Sa vie semble graviter autour du travail, au point où l'on soupçonne qu'il n'entretient aucune relation familiale, amicale ou amoureuse, le remboursement de ses dettes semblant primer sur tout rapport humain. Même les barils de confitures de haricots deviennent un symbole de son mode de vie. Il avoue lui-même qu'il ne s'agit pas d'un produit de qualité, mais qu'il est plus important pour lui de sauver du temps pour rapporter un maximum de bénéfices. Il ne faut pas oublier non plus en premier lieu que s'il commence à développer une relation positive avec Tokue, c'est parce qu'elle lui permet de gonfler les ventes de son magasin. Cependant, les confidences qu'elle lui fera sur son passé de maladie ainsi que les expériences qu'ils vivront ensemble au magasin amèneront Sentaro, mais aussi la jeune Wakana, à tomber leurs masques et à s'ouvrir progressivement l'un à l'autre, de manière à faire de cette petite boutique un refuge où ils peuvent s'entraider. Sentaro y apprendra à prendre soin non seulement des aliments qu'il prépare, mais aussi des gens qui l'entourent. À cet égard, la nouvelle méthode de préparation de la pâte de haricots va complètement à l'encontre des attentes du marché actuel et de la logique consumériste, raison pour laquelle Sentaro était aussi réticent à adopter cette nouvelle méthode au début. Mais ce qu'il en retire de bénéfice sur le plan financier, mais aussi sur le plan social va arriver à le convaincre. C'est en quoi le film parvient à présenter l'homme et la nature, ici représentée par les aliments, en tant que ressource à des fins qui ne sont pas seulement économiques, technologiques ou énergétiques, mais bien aussi une ressource sur le plan social. Le film est une véritable ode à la lenteur et au respect de toute forme de vie, en complète adéquation avec le consumérisme de la société contemporaine.

## Conclusion du chapitre

Dans le cadre de cette analyse sur l'intime dans l'œuvre de Naomi Kawase, j'ai premièrement tenté de mieux comprendre comment elle arrive à construire un lien intime avec le spectateur, même sans la présence d'un lien direct. C'est en grande partie cette question qui a mené mon analyse à se concentrer davantage sur le film *Naissance et Maternité*. Non seulement il s'agit d'un film qui a recours à des images haptiques, notamment à travers l'utilisation de gros plans et des raccords entre les plans, mais aussi parce qu'il permet d'interroger et de complexifier la question de l'authenticité au cinéma ainsi que sa nécessité pour l'établissement du lien intime. Elle qui caractérise son cinéma de « cinéma du réel », n'a pourtant aucune difficulté à moduler le réel dans son film documentaire. À la lumière de la lecture de l'ouvrage de Wada-Marciano et de Goffman, il est cependant possible de conclure que Kawase a recours à assez de moyens, comme une esthétique « amateur » pour que le spectateur ressente cette impression d'authenticité au moment de la réception, et puisse dès lors souhaiter s'investir émotionnellement, et *corporellement* dans le film. Dans une certaine mesure, on pourrait même croire que l'absence de lien direct pourrait aider le spectateur à développer l'envie du lien intime. Si l'expérience de visionnage peut se faire dans un lieu public, elle peut aussi se vivre individuellement, à l'abri des regards. Les réactions que le film provoquent en nous, nos réflexions, nos émotions peuvent demeurer à l'abri d'autrui. Si, selon Foessel, l'intime implique dans un premier lieu un retrait de la sphère publique pour pouvoir développer son expérience à l'abri des regards et en second lieu de « laisser tomber les barrières du soi », le spectateur se retrouve dès lors dans une position idéale, où il est beaucoup moins risqué de se rendre vulnérable.

Et c'est précisément ce qui facilite l'établissement du lien intime qui en révèle en fait ses limites : il n'y a pas de risques à s'ouvrir à l'autre parce qu'il n'y a pas de véritable relation, d'échange avec l'autre, et ce même si nous partageons une expérience sensorielle similaire, et si la réalisatrice nous donne accès à une partie de sa vie privée. Tout ce que le cinéma peut faire, c'est présenter le déploiement de l'intime entre les personnages ou les intervenants dans le cas du documentaire, ou bien nous donner un avant-goût de ce que pourrait être une relation intime avec celle qui se présente à l'écran. Si l'aspect factice de

la relation peut engendrer de la nostalgie de ce qui pourrait être, d'où l'importance de la nostalgie que l'on retrouve dans l'œuvre de la réalisatrice, il peut aussi nous permettre d'imaginer la possibilité de ces relations dans le réel.

Cela me transporte à mon second questionnement, qui était de mieux comprendre comment son cinéma permet de reconsidérer le rapport entre l'homme et la nature. En effet, l'œuvre entière de Kawase valorise le lien entre l'homme et la nature et nous permet d'imaginer un monde où l'on pourrait brouiller les frontières entre toutes les formes de vie. À travers une insistance de l'image, mais surtout une insistance et une autonomisation du sonore, la nature occupe à plusieurs reprises un rôle actif dans son cinéma, ce que le film *Still the Water* démontre avec brio. L'omniprésence de la spiritualité et de la mythologie japonaise témoigne d'une conception du monde où il est possible de vivre en harmonie, et où la relation entre toute source de vie peut se présenter comme une ressource. C'est ce qui finalement m'a amenée à considérer le cinéma de Kawase comme développant un discours tacite sur les conséquences du consumérisme. La cinéaste imagine un monde où on respecte la nature et où elle devient une ressource sur le plan social, permettant un meilleur vivre ensemble.

## Conclusion du mémoire

Grâce aux ouvrages de François Jullien *De l'intime* et de Michael Foessel *La privation de l'intime*, j'ai pu tenter de définir davantage le concept de l'intime, malgré le manque de consensus à travers la littérature. Peut-être que comme Daniel Weinstock le mentionne, l'intime est pratiquement impossible à définir à cause de l'absence de dimension réflexive, contrairement à l'amour, la haine ou la confiance par exemple. Grâce au travail de ces auteurs, j'en suis finalement arrivée à circonscrire l'intime et à le distinguer des autres concepts auxquels il est régulièrement assimilé, tels que la sexualité ou l'amour, et d'en dresser un profil général. L'intime impliquerait à la fois une dynamique de retrait et de partage selon les deux auteurs, puisque dans un premier temps, il est le plus intérieur de l'intérieur des êtres, et en même temps ce qui lie par ce qu'il y a de plus profond (2013 p.23). Il s'agit avant tout d'un concept relationnel qui lie les êtres entre eux. L'ouvrage de Foessel a de plus permis de développer une réflexion sur le lien entre l'intime et la démocratie, et sur le fait que l'État possède une responsabilité dans l'élaboration et le maintien des relations intimes. C'est ce en quoi il soutient que l'intime et la démocratie sont intimement liés.

Tenter de définir l'intime est déjà un défi en soi, mais interroger l'intime au cinéma se révèle encore plus problématique à plusieurs niveaux, en fonction du type de relation dont il est question. Si instinctivement en tant que spectateur nous pouvons avoir l'impression de développer un lien avec des personnages ou avec le cinéaste, l'absence de contact direct avec eux, la durée restreinte d'un film et le manque d'authenticité à cause de la nature construite du cinéma ferait obstacle au lien. J'ai décidé de problématiser davantage deux types de relations intimes au cinéma, soit celle entre les personnages de la diégèse et la relation entre le cinéaste et le spectateur en me concentrant non seulement sur les ouvrages des auteurs précédents, mais aussi sur ceux d'Erving Goffman et surtout de Laura U. Marks. Si j'ai décidé de me concentrer sur le cinéma japonais, c'est en premier lieu parce que la question même de l'intime au cinéma s'est présentée à moi lors du visionnage de *Naissance et Maternité* de Naomi Kawase. Par la suite, j'ai réalisé qu'une grande partie du cinéma japonais contemporain se concentrait sur le relationnel. C'est

particulièrement le cas chez Kore-eda, où l'entièreté de son répertoire est axée sur l'être humain et les relations entretenues avec les autres.

Considérant le climat complexe dans lequel le Japon baigne depuis les années 1990, allant d'une crise économique, à une montée des crimes violents en passant par la désintégration du sentiment de communauté, il me semble que le fait que plusieurs cinéastes se soient consacrés à l'humain et aux relations intimes n'est pas anodin. C'est ce pour quoi j'ai décidé de me consacrer à analyser l'intime dans leur cinéma à la lumière des conséquences qu'a engendré le néolibéralisme dans les dernières décennies, en portant une attention particulière à l'esthétique.

Si d'un côté, Kore-eda dans *Une affaire de famille* s'efforce de construire de l'intime entre les personnages de la diégèse, Naomi Kawase dans *Naissance et Maternité* a recours entre autres à des images haptiques et à l'autonomisation sonore pour éveiller la subjectivité du spectateur et lui permettre d'imaginer un lien intime avec elle. Tous deux arrivent avec leurs propres moyens à exprimer indirectement les conséquences du néolibéralisme ainsi que le regain en popularité du nationalisme ethnique qui en découle. Chez Kore-eda, cette contestation prend la forme d'une réflexion sur la primauté du lien de sang par rapport aux autres formes de liens. Qu'est-ce qui constitue réellement une famille ? Les Shibata forment-ils une famille malgré l'absence de lien de sang ? Même si l'État ne peut les reconnaître comme tels, le fait qu'ils arrivent à construire un lien aussi fort et à s'entre-aider démontre qu'il est toujours possible, même face à l'altérité, d'être ensemble. *A contrario*, leur passé respectif avec leur famille biologique réfute la supériorité du lien de sang. Chez Kawase, cette contestation s'effectue principalement à partir d'une réflexion sur le consumérisme qui a pour conséquence l'effritement du lien entre l'homme et la nature. En soulignant constamment ce qui relie tous les êtres vivants entre eux, elle nous permet de considérer ce lien comme une ressource sur le plan social, même si le consumérisme nous le fait oublier. Il est d'autant plus intéressant qu'elle tente de revaloriser ce lien sur les bases de croyances shintoïstes, qui ont longtemps été le symbole même de la nation japonaise pendant la montée du militarisme. Valoriser le Shintoïsme sans prôner un discours nationaliste pourrait à cet égard permettre finalement de le dissocier du nationalisme et de se le réapproprier pour favoriser le vivre ensemble.

Les deux réalisateurs semblent dès lors proposer une vision de la communauté qui se rapproche davantage de celle de Jean-Luc Nancy que de celle de Benedict Anderson. Benedict Anderson dans *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, amène l'idée que le sentiment de communauté se crée à partir de l'imaginaire collectif<sup>6</sup>. C'est à cause d'une forme d'homogénéité, une essence commune découlant de l'origine ethnique, de la langue ou de la religion, que l'on pourrait imaginer la communauté, et dès lors pouvoir la former. Chez Jean-Luc Nancy, dans *La communauté désœuvrée*, le sentiment de communauté ne dépend pas de ce que les êtres ont en commun, mais bien plutôt du fait même d'être ensemble. Pour lui, « L'être ensemble est l'altérité » (1986, p.257). La seule chose que les êtres ont en commun, c'est le désœuvrement, chaque communauté se créant à partir de son manque (1986, p.34-36).

À cet effet, l'envie d'être ensemble se transmet non seulement à partir du contenu de leur film, mais aussi à partir de leur propre pratique du cinéma. Kore-eda aurait tendance à développer un lien fort avec ses acteurs entre autres en retravaillant régulièrement avec les mêmes personnes (comme Kirin Kiki ou Lily Franky) et en leur donnant énormément de liberté sur le scénario, préférant même souvent, à la manière de John Cassavetes, leur laisser la liberté d'improviser (Wada Marciano 2012, p.76). Naomi Kawase de son côté a longtemps eu recours au cinéma pour documenter la réconciliation avec les membres de sa propre famille (que ce soit son père qu'elle aurait souhaité rencontrer à nouveau, sa mère biologique ou Uno Kawase) ou pour partager ses expériences personnelles avec le public. C'est possiblement cette affinité dans leur approche qui les a amenés à collaborer pour la réalisation du film *This World* (1996), un documentaire constitué d'échanges vidéo entre les deux réalisateurs, où ils se partagent mutuellement des éléments de leur quotidien ainsi que l'ambivalence qu'ils ressentent par rapport à leur œuvre respective.

Plus la rédaction de ce mémoire progressait, plus j'ai réalisé que l'œuvre de ces réalisateurs, avant même de porter sur l'intime, est une œuvre portant sur la résilience. Si l'intime est au premier plan, c'est bien parce qu'il est considéré comme outil de résilience pour pallier la perte de lien social engendré par le néolibéralisme. Boris Cyrulnik dit : « Les pires épreuves sont surmontables, la guérison est toujours possible, et nul n'est condamné

---

<sup>6</sup> Voir le chapitre *The Origins of National Consciousness*

au malheur : la résilience désigne ce processus complexe par lequel les blessés de la vie peuvent déjouer tous les pronostics » (2016, p.151). Au moment où je rédige les dernières lignes de ce mémoire (en période de confinement à cause de la Covid-19), nous pouvons collectivement constater ce que l'intime a de plus destructeur,<sup>7</sup> mais aussi à quel point son manque peut générer souffrance et solitude, ce qui nous rappelle combien il est essentiel. Cependant, ce que les films de Kore-eda et de Kawase peuvent nous enseigner, c'est qu'en plus de l'intime, le cinéma peut aussi devenir source de résilience. S'il permet à Kore-eda d'imaginer une communauté beaucoup plus inclusive, il permet aussi à Kawase de se réconcilier avec son passé familial. Et à nous, en tant que spectateur, il nous permet d'y trouver refuge, d'imaginer le monde de demain, ce qui ne m'a jamais paru aussi essentiel que maintenant.

---

<sup>7</sup> Dans un article de *La Presse* datant du 23 mars 2020, Louis Samuel Perron rapporte que les appels à la ligne d'urgence concernant la violence conjugale a bondi au Québec.

## Bibliographie

### Ouvrages complets et chapitres de livres

Agamben, Giorgio. (2006) 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages.

Agamben, Giorgio. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque.* Paris : Seuil.

Anderson, Benedict. (1983) 2006. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism.* London: Verso.

Arendt, Hannah. 1983. *Conditions de l'homme moderne.* Paris : Calmann-Lévy.

Aston, W.G. 2015. *Shinto: the ancient religion of Japan.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bazin, André. (1958-1962) 2011. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du cerf.

Bellour, Raymond. 2009. *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités.* Paris : P.O.L.

Benjamin, Walter. 2003. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris : Allia.

Blake Willis, David et Stephen Murphy-Shigematsu. 2008. *Transcultural Japan: at the borderland of race, gender and identity.* Coll: « Routledge studies in Asia's transformations ». London: Routledge.

Blanchot, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre.* Paris : Gallimard.

Blouin, Claude R. 2015. *Le cinéma japonais et la condition humaine.* Québec : Université Laval.

Boukala, M. 2009. *Le dispositif cinématographique, un processus pour (re) penser l'anthropologie.* Paris : Éditions Téraèdre.

Brassart, Alain. 2017, *L'intimité à l'écran: l'amour et la sexualité au cinéma.* Paris : Nouveau Monde éditions.

Brennon, Teresa. 2004. *The Transmission of Affect.* Ithaca and London: Cornell University Press.

Burch, Noël. 1986. *Une praxis du cinéma.* Coll. Folio essais. Paris : Gallimard.



- Cabeston, Philippe. 2003. *Introduction à la phénoménologie*. Paris : Ellipses.
- Debord, Guy. (1967) 2006. *La société du spectacle*. Chicoutimi : J-M. Tremblay.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Desser, David et Linda C. Ehrlich. 1994. *Cinematic Landscapes : Observations on The Visual Arts and Cinema of China and Japan*. Austin: University of Texas Press.
- Dufrenne, Mikel. (1953) 1989. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Traduit par Edward Casey. Coll. « Studies in Phenomenology and Existential Philosophy ». Evanston: Northwestern University Press.
- Flueckiger, Peter. 2011. *Imagining Harmony : Poetry, Empathy, and Community in mid-Tokugawa Confucianism and Nativism*. Californie: Stanford University Press.
- Foessel, Michaël. 2008. *La privation de l'intime : mises en scènes politiques des sentiments*. Paris : Seuil.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et Punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Froger, Marion. 2009. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Gardies, André. 1993. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Gaudin, Antoine. 2015. *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin.
- Gerow, Aaron. 2010. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship*. Berkeley: University of California Press.
- Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: an essay on the organization of experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Heidegger, Martin. 1980. *Essais et conférences*. Traduit par André Préau. Paris : Gallimard.
- Herzfeld, Michael. (1997) 2016. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New-York and London: Routledge.
- Hicks, Jeremy. 2007. *Dziga Vertov: defining documentary film*. Coll. « KINO, the Russian cinema series ». London: I.B. Tauris.
- Janes, Taylor et Kate E. 2013. *Rising Sun, Divided Land : Japanses and South Korean Filmmakers*. London: Wallflower Press.

- Jullien, François. 2013. *De l'intime: loin du bruyant amour*. Paris : Grasset.
- Lamarre, Thomas. 2009. *The anime machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham : Duke University Press.
- Mes, Tom et Jasper Sharp. 2005. *The Midnight Eye Guide to new Japanese film*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Mitry, Jean. (1963) 2001. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Cerf.
- Nancy, Jean-Luc. 1990. *La communauté désœuvrée*. Paris : C. Bourgois.
- Nancy, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2012. *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. Paris : Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2013. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée.
- Odin, Roger. 1995. *Le film de famille : Usage privé, usage public*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Richie, Donald. 2005. *Le cinéma japonais*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Satô, Tadao. 1995. *Le cinéma Japonais. Tome 1 et 2*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Satô, Tadao. 2008. *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Cinema*. Oxford: Berg.
- Wada-Marciano, Mitsuyo. 2012. *Japanese cinema in the digital age*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

## Articles de périodiques

- Amiel, Vincent. 2014. « Du rouge dans le cadre : sur les derniers films d'Ozu ». *Positif* vol. 639, 59-61.
- Bawin, Bernadette et Renée B. Dandurand. 2013. « De l'intimité ». *Sociologie et société* vol.35, n°2 : 3-7.
- Bernier, Bernard. 2002. « La crise économique japonaise et la mondialisation ». *Labour Capital and Society* vol.35, n°1: 74-103.

- Brennetot, Arnaud. 2013. « Géohistoire du "néolibéralisme" : Retour sur une étiquette intellectuelle malléable et mouvante ». *Cybergeo : European Journal of Geography* vol.655 (novembre) : 1-30.
- Brett, Hack. 2016. « Subculture as social knowledge: a hopeful reading of otakuculture ». *Contemporary Japan* vol. 28, n°1: 33-57.
- Carew, Anthony. 2016. « Art with the right ingredients: An and the films of Naomi Kawase. *Metro Magazine* vol.188, 48-54.
- Caron-Ottavi, Apolline. 2018. « Une affaire de famille de Hirokazu Kore-eda ». *24 images*, n°189: 148-149.
- Cyrulnik, Boris. 2016. « Résilience, un antidestin ». Dans *Troubles mentaux et psychothérapies*, sous la direction de Jean-François Marmion, 151-154. Auxerre : Sciences humaines.
- De Lorimier, Julie. 2014. « Entrer en résonance avec le monde : Still the Water de Naomi Kawase ». *24 images*, n°169: 30-31.
- Droin, Nicolas. 2012. « Naomi Kawase: Hanezu, l'esprit des montages ». *Jeune cinéma* vol.344, 28-30.
- Eisenreich, Pierre. 2014. « Still the Water ». *Positif* (octobre): 57.
- Elmore, Jonathan et Rick Elmore. 2016. « Human Become Coin: Neoliberalism, Anthropology, and Human Possibilities in No Country for Old Men ». *The Cormac McCarthy Journal* vol. 14, n°2: 168-185.
- Ferrari, Jean-Christophe. 2007. « Cruelle inutilité de la perfection: la question du sublime dans le cinéma d'Ozu ». *Positif* vol. 557, 49-51.
- Haddad, Mary. 2012. « A state-in-society Approach to the Nonprofit Sector: Welfare Services in Japan ». *Voluntas: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations* vol.22, n°11: 26-47.
- Hassania, Tina. 2016. « A Japanese version of Gilmore Girls; Focus on sisterly bonds in an atypical family ». *National Post*, 22 juillet 2016.
- Jacoby, Alexander. 2011. « Why Nobody Knows: Family and Society in Modern Japan ». *Film Criticism* vol.35, n°2-3, 66-83.
- Kermabon, Jacques. 2012. « Naomi Kawase, la métaphysique des pâquerettes ». *24 images*, n°159, 16-17.
- Komatsu, Hiroshi. 1995. « From natural colour to the pure motion picture drama: The meaning of Tenkatsu company in the 1910's of Japanese film history ». *Film History*, vol.7 : 9-86.

- Kozakai, T et A. Lammel. 2005. « Mécanisme de défense collectif et acculturation volontaire : l'exemple de l'occidentalisation du Japon ». *Pratiques psychologiques* vol.11, n°1 (mars): 69-83.
- Malinas, David Antoine. 2008. « Analyse du renouveau militant de la société civile japonaise : le mouvement des sans-abri de Shinjuku à Tokyo ». *Ebisu*, n°39: 57-58.
- Masukar, Sarinah. 2014. « Modern love: Hirokazu Koreeda's Like father like son ». *Metro*, n°182: 49-53.
- Mirza, Vincent et Claude-Eve Dubuc. 2013. « Du genre à la diversité : Le contrôle du changement de la main d'œuvre dans les grandes entreprises japonaises ». *Diversité urbaine* vol.13, n°1: 111-129.
- Mizuta Lippit, Akira. 2016. « À la place du désastre : le médium cinématographique d'Hirokazu Kore-eda ». *Rue Descartes*, n°88: 84-98.
- Ninomiya, Masayuki. 1993. « "Dire" et "Penser", perspectives opposées de l'expression personnelle en japonais ». Sous la direction de Jane Cobbi, 70-71, *Pratiques et représentations sociales des Japonais*. Paris : L'Harmattan.
- Nuttens, Jean-Dominique. 2018. « Ce qui nous lie ». *Positif*, n°694: 29-30.
- Park, Je Cheol. 2011. « Envisioning a Community of Survivors in Distance and Air Doll ». *Film Criticism*, vol.35: 166-186.
- Prusinski, Lauren. 2012. « Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Trough Japanese History ». *Studies on Asia*, vol.2, n°1: p.25-49.
- Segal, Uma A. 2004. « Child Welfare Programs and Services: A comparasion of the USA and Japan ». *International Social Work* vol. 47, n°3: 370-390.
- Tessier, Max. 2007. « Charpentés mais souples : les studios à l'âge d'or du cinéma japonais ». *Positif*, n°557 (juillet-août), 33-35.
- Teyssot, Georges. 2010. « Fenêtres et écrans : entre intimité et extimité », *Appareil*, 9 mars 2010. <https://journals.openedition.org/appareil/1005>. Consulté le 27 septembre 2018.

## **Thèses et mémoires**

- Beth, Suzanne. 2015. « Destruction, puissance et limites du cinéma dans les films d'Ozu Yasujirô ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Champagne, Marie-Claude. 2015. « Identité et immigration au Japon ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Ferrari, Sebastian. 2012. « Imagining the Inoperative Community: Documentary Aesthetic in Roberto Bolaño and Alfredo Jaar ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, Université du Michigan.

Joo, Woojeong. 2011. *The Flavour of Tofu : Ozu, History and the Representation of the everyday*. Thèse de doctorat, Coventry: Université de Warwick.

Lee, Ming-Yu. 2015. « Diary film in America and Taiwan: narrative, temporality, and changing technology ». Thèse de doctorat, Glasgow, University of Glasgow.

Praisley, Les. 2009. « The Urban Mirror, Kabuki's Reflexion of Tokugawa Social Trends ». Mémoire de maîtrise, Thunder Bay: Lakehead University.

Se Young, Kim. 2016. « Crisis in neoliberal Asia: Violence in contemporary Korean and Japanese cinema ». Thèse de doctorat, Iowa, University of Iowa.

Siffert, Antoine. 2015. « Libéralisme et service public ». Thèse de doctorat, Le Havre, Université du Havre.

## Entrevues écrites

Jullien, François. 2015. « De l'écart à l'intime; Entretien avec François Jullien ». Entrevue menée avec Brigitte Moïse-Durand et François Giraud. *L'autre* vol.16, n°1 : 93-104.

Kore-eda, Hirokazu. 2015. « Hirokazu Kore-eda: "They compare me to Ozu. But I'm more like Ken Loach" ». Entrevue menée avec Peter Bradshaw. *The Guardian*, 21 mai 2015. <http://theguardian.com/film/2015/may/21/hirokazu-kore-eda-director-our-little-sister-interview>. Consulté le 12 février 2019.

Kore-eda, Hirokazu. 2018. « Liens du sang ou liens du temps? ». Entrevue menée avec Stephane Goudet et Hubert Niogret. *Positif*, n°694: 31-34.

## Articles de journaux

Hassania, Tina. 2016. « A Japanese version of Gilmore Girls; Focus on sisterly bonds in an atypical family ». *National Post*, 22 juillet 2016.

Heeney, Alexandra. 2014. « Naomi Kawase's "Still the Water" is forced poetry ». *The Stanford Daily*, 21 mai 2014, <http://stanforddaily.com/2014/05/21/naomi-kawase-still-the-water-is-forced-poetry/>.

## **Livres de fiction**

Lionni, Leo. 1963. *Swimmy*. New-York : Dragonfly Books.

Sukegawa, Durian. 2016. *Les délices de Tokyo*. Traduit par Myriam Dartois-Ako. Paris: Albin Michel.

Taniguchi, Jirô et Masayuki Kusumi. (1997) 2016. *Les rêveries d'un gourmet solitaire*. Traduit par Patrick Honnoré. Bruxelles : Casterman.